

T a n z S c r i p t e



Julia Wehren

Körper als Archiv in Bewegung

Choreografie als
historiografische Praxis

[transcript]

Julia Wehren
Körper als Archiv in Bewegung

TanzScripte

hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band 37

Julia Wehren (Dr. phil.) ist Tanzwissenschaftlerin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern und lehrt an den Kunsthochschulen in Zürich und Lausanne. Sie studierte zeitgenössischen Tanz in Rotterdam, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Medienwissenschaft an der Universität Bern und war zuvor als Tänzerin und Journalistin tätig.

JULIA WEHREN

Körper als Archiv in Bewegung

Choreografie als historiografische Praxis

[transcript]

Die digitale Ausgabe wurde publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dieses Werk ist lizenziert unter der

Creative Commons Attribution 3.0 (BY).

Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/legalcode>)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: 50 ans de danse (2009) von Boris Charmatz,

Foto: Sandro E.E. Zanzinger

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3000-8

PDF-ISBN 978-3-8394-3000-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung | 11

Tanzgeschichte auf der Bühne | 14

Materialien, Methode und Aufbau | 23

TEIL I – UMBRÜCHE

Imagination: *histoire(s)*

von Olga de Soto | 29

Historiografische Praktiken in der Choreografie | 37

Historisches Bewusstsein im zeitgenössischen Tanz | 41

Tanz als mentaler Raum | 47

(Selbst-)Reflexion im zeitgenössischen Tanz | 53

Zur Frage des Repertoires | 57

Autorschaft, Werk und Original in Revision | 61

Choreografie ohne Bewegung | 63

Positionsbestimmungen in der Gegenwart | 67

Stabilisierung als Aufbruch | 73

Überlieferung und Rekonstruktion | 77

Zur Strategie des Reenactments | 84

TEIL II – DISPOSITIVE

Zum Paradigma der Flüchtigkeit | 97

Tanz als ›reine‹ Bewegung: Marcia B. Siegel | 101

Verschwinden als Widerstand: Peggy Phelan | 104

Konsequenzen für die Tanzgeschichtsschreibung | 107

Dokumente und Dokumentationen von Tanz | 111

Symbolische und visuelle Aufzeichnungsformen | 112

Der Körper als ›Dokument‹ | 118

Zum Potential des Bleibenden: Rebecca Schneider | 123

Die Aufführung als Spur | 128

TEIL III – KÖRPER

Transformation: *Mimésis*

von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun | 133

Distanznahme mittels Parodie | 138

Körper und Gedächtnis | 147

Lernen und Gedächtnis | 153

Der ›denkende‹ Körper | 155

Körper und Archiv | 161

Körperarchiv als bewegliches Dispositiv | 163

Artikulation: Die *Flip Book*-Reihe

von Boris Charmatz | 169

Tanz als Wissensformation | 179

Körpertechniken und Tänzerkörper | 185

TEIL IV – GESCHICHTE(N)

Geschichtsschreibung im Tanz | 195

Ansätze einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung | 198

Geschichte als Erzählung | 205

Narrative Muster in der choreografischen Praxis | 208

Zugänge und Ordnungsmuster | 213

›Bewegliche‹ Tanzgeschichten | 220

Selektion und Interpretation | 222

Kontextualisierung und Perspektivierung | 226

Rollenbild und Forschungspraxis | 233

Schluss und Ausblick: Choreografie als Historiografie | 239

Zum Erkenntnispotential für die Tanzgeschichtsschreibung | 243

Bibliografie | 247

Dank

Mein Dank geht an die Künstlerinnen und Künstler, die großzügig Material bereitstellten und durch Gespräche und Reflektionen meine Forschung bereicherten. Ihre choreografischen Arbeiten bilden Inspiration, Ausgangspunkt und Referenz der Untersuchung; ohne sie würde das Buch nicht existieren. Christina Thurner danke ich für den stets konstruktiven Rat und Austausch, für ihr Vertrauen und die langjährige Unterstützung und Zusammenarbeit. Sie sorgte dafür, dass Mut und Motivation nie versiegten. Das Unterfangen wäre zudem nicht ohne Diskussionen, kritische Kommentare, Anmerkungen, Korrekturen und Hilfestellungen aller Art zustande gekommen, namentlich von Lorenz Aggerman, Ramsay Burt, Barbara Büscher, Franz Anton Cramer, Mona De Weerd, Sandra Forrer, Susanne Franco, Mark Franko, Andreas Kotte, Constanze Schellow, Gerald Siegmund, Christoph Georg Tholen, Simona Travaglianti, Bettina Wodianka sowie Helmut und Ursula Wehren. Bei ihnen und allen hier nicht namentlich erwähnten Kolleginnen und Kollegen, Studentinnen und Studenten, die zu dem Forschungsvorhaben beigetragen haben, möchte ich mich herzlich bedanken.

Die vorliegende Publikation geht zurück auf ein Dissertationsprojekt, welches während meiner Assistenzzeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) entstanden ist. Es konnte mit einem zweijährigen Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) im Rahmen des Graduiertenprogramms ProDoc »Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz« der Universitäten Bern und Basel 2014 abgeschlossen werden. Verschiedene Forschungsaufenthalte, ermöglicht durch den SNF und die Kommission für Gleichstellung der Universität Bern, bereicherten meine Recherche, den Austausch und die Vertiefung u.a. am Musée de la danse in Rennes, am Hochschulübergreifenden Zentrum in Berlin sowie anlässlich verschiedener Tagungen. Die Dr. Joséphine de Kármán-Stiftung unterstützte freundlicherweise die Fertigstellung der Arbeit, und der SNF förderte wiederum die digitale Veröffentlichung. Ich bedanke mich für die Unterstützung.

Vor der Großzügigkeit und Gelassenheit, der Geduld und Energie von Jean-Claude Du Shaw und meinen Töchtern Emilie, Hanna und Selma ziehe ich den Hut. Ihnen ist das Buch gewidmet.

Einleitung

Der französische Choreograf und Performer Jérôme Bel realisiert von 2005 bis 2009 eine Serie von Tanzbiografien. Nach einem stets ähnlichen Konzept stellt er Tänzerinnen- und Tänzerpersönlichkeiten an die Rampe einer nackten Bühne und lässt sie in der Ich-Form aus ihrem Leben erzählen, jeweils verknüpft mit getanzten Sequenzen. »Bonsoir. Je m'appelle Véronique Doisneau. Je suis mariée et j'ai deux enfants de six et douze ans. J'ai 42 ans et je suis à la retraite dans huit jours. Ce soir c'est donc mon dernier spectacle à l'Opéra de Paris.«¹ Mit diesen Worten wendet sich Véronique Doisneau in dem gleichnamigen Stück an das Publikum, nachdem sie den riesigen Bühnenraum der Pariser Oper durchschritten hat, gekleidet in (Ballett-)Trainingskleider, eine Flasche Wasser, Schlappchen und Tutu unter dem Arm, und sich vorne an die Rampe gestellt hat. Ihre Stimme ist verstärkt durch ein Mikrofon und der feingliedrige Körper umgeben von nichts als der Rahmung der goldenen Guckkastenbühne. Von den meisten Rängen aus gesehen ist sie nur ein einziger winziger Punkt: »Pour ceux qui sont placés loin, on dit que je ressemble à Isabelle Huppert.« Im Laufe des Stücks erzählt sie, wieviel sie verdient, weshalb sie nicht Solistin werden konnte, welches ihre prägenden Choreografen waren und was sie an ihrem Beruf am wenigsten schätzt. Sie bricht damit nicht nur mit ihrer angestammten Rolle als »Sujet« im Hintergrund, sondern auch mit der Figur der »Ballerina«, die normalerweise weder Privates preisgibt, noch sich mit Worten an ihr Publikum wendet. Mit minimalen szenischen Mitteln legt Jérôme Bel so mittels seiner Solistin Mechanismen des (Ballett-)Kulturbetriebs offen und verweist auf subtile Weise – in der Erzählung und im Vorzeigen von Vergangenem – auf aktuelle Rahmungen des Tanzes.

Véronique Doisneau ist die erste von fünf (auto-)biografischen Arbeiten von Jérôme Bel. In der zweiten, *Pichet Klunchun and myself* (2005), steht beziehungsweise sitzt der Choreograf selbst auf der Bühne, als Befrager und Befragter zugleich, indem er mit dem thailändischen Khontänzer Pichet Klunchun in einen Dialog tritt über kulturelle und individuelle Differenzen in Leben und

1 | Der Text ist einer Videoaufnahme der Opéra de Paris von 2004 entnommen.

Kunst. In den drei folgenden Tänzerbiografien nimmt sich Bel wiederum vordergründig zurück, bleibt aber als gestaltende Instanz stets präsent.

Vom Format her handelt es sich bei allen fünf *Soli* um *Lecture Performances*, die jedoch – auch in den gesprochenen Passagen – bis in die Fingerspitzen choreografiert sind. Sie präsentieren sich als szenische Selbstdarstellungen, in denen mittels der Biografien der Eindruck von Unmittelbarkeit erweckt wird. Allerdings schiebt sich der Choreograf Jérôme Bel stets dazwischen. In einer strengen und nüchternen Komposition fügt er die Worte der Ich-Erzählenden und die Gestik mit den getanzten Sequenzen zusammen; gewissermaßen als Autor, der seine Ich-Erzählenden deren Autobiografie zeigen und erzählen lässt.

Nebst Doisneau sind dies die spanische Ballerina Isabel Torres, mit der er 2005 das gleiche Format erprobt sowie Cédric Andrieux (ehemaliges Mitglied der Merce Cunningham Dance Company) und Lutz Förster (Tänzer bei Pina Bausch).² Jérôme Bel ›benutzt‹ die Tanzenden als Zeitzeugen der Tanzgeschichte, indem sie in seinem Stück zu einer Art Sprachrohr dafür werden, wie er die Zeitzeugenschaft interpretiert, in Bezug zur Geschichte stellt, und wie er letztere einem heutigen Publikum zeigen will.

Dazu lässt er die Protagonistinnen und Protagonisten Positionen einnehmen. So können die *Soli* gelesen werden als kritische Aussagen über die Institution Ballett, über die Disziplinierung des Körpers und als Kritik am System des ›sprachlosen‹, im Dienste eines Choreografen und seiner Bewegungssprache stehenden Tänzers. Darüber hinaus problematisieren die Stücke die Frage nach dem Subjekt und dessen Darstellung auf der Bühne, den Starkult sowie die Frage nach der Autorschaft.³

Die Tanzbiografien von Jérôme Bel sind ein prägnantes Beispiel für ein Phänomen, das Mitte der 1990er Jahre in der Freien Tanzszene auftaucht und seither eine große Verbreitung und Resonanz erfährt: Choreografinnen und Choreografen setzen sich in ihren künstlerischen Arbeiten mit der eigenen Fachgeschichte auseinander, fügen dieser weitere ›Geschichten‹ hinzu und reflektieren darüber hinaus die methodologischen Implikationen, die mit der Schreibung von Geschichte einher gehen. Es handelt sich um eine kritische Spielart des zeitgenössischen Tanzes, welcher in einem selbstreflexiven Gestus

2 | Zu weiteren, nicht realisierten Projekten vgl. Bel, Jérôme; Charmatz, Boris: *Emails* 2009-2010. Paris 2013, S. 20-35.

3 | Vgl. dazu auch Burt, Ramsay: *Revisiting ›No to Spectacle‹: Self Unfinished and Véronique Doisneau*. In: *Forum Modernes Theater*. Nr. 23/1, 2008, S. 49-59; Siegmund, Gerald: *Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 15-26.

das eigene Schaffen und die ihm zugrundeliegenden Rahmenbedingen in den Blick nimmt.

Es geht dabei weniger um die Inszenierung von Bewegung oder von Inhalten mittels Bewegung, vielmehr zeichnet die Choreografien eine kritische Forschungshaltung aus, die mehr das Suchen von neuen Formaten vor Augen hat und Festschreibungen eines bestimmten Tanzbegriffs grundsätzlich in Frage stellt. Eine spezifische Form dieser Auseinandersetzung zeigt sich in den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte und -geschichtsschreibung. Sie sind Thema der vorliegenden Untersuchung.

Historische Ereignisse und Stücke, aber auch Körpertechniken, Stile, Schulen und Methoden sowie ästhetische Konzepte und Haltungen werden einer Revision unterzogen, um verschiedene Topoi der Geschichte des Tanzes sowie deren Erzählung und Erzählbarkeit selbst – die Tanzhistoriografie – zu verhandeln und (im doppelten Wortsinn) zu reflektieren. Wem gehört die Tanzgeschichte? Wer schreibt sie und aufgrund von welchen Annahmen, Quellen und Interessen? Welche Rolle spielt der Körper darin und wie kann er ebenso wie die Erinnerung Eingang finden in historiografische Prozesse? Inwiefern ist Geschichte in der Gegenwart präsent und bestimmt das aktuelle Tanzschaffen mit?

Den Protagonistinnen und Protagonisten dieser Suchbewegung dienen die historischen Ereignisse und Formationen als Inspiration für das eigene Schaffen, indem gerade im Abgleich mit ihnen eigene künstlerische Haltungen und Fragestellungen generiert werden. Die Tanzgeschichte in ihren verschiedenen Facetten bietet dabei eine produktive Reibungsfläche, um spezifische Erkenntnisse und Positionen im Hinblick auf die Gegenwart herauszuarbeiten. Dies geschieht durch das Erproben verschiedener Möglichkeiten im Umgang mit der Fachtradition und dem Finden einer eigenen künstlerischen Positionierung darin. Mittels ihrer künstlerischen Strategien verändern die Choreografien so wiederum den Blick auf die Vorlagen – die Tanzgeschichte und ihre Erzählung – und fügen mit ihren Arbeiten den bestehenden Geschichtsbildern weitere hinzu oder aber schaffen grundsätzlich neue.

Historisch betrachtet können als frühe Beispiele solcher choreografischer Reflexionen im zeitgenössischen Tanz jene des Quatuor Albrecht Knust genannt werden. Die französische Gruppe machte es sich zu Beginn der 1990er Jahre zur Aufgabe, Choreografien aus dem 20. Jahrhundert zu rekonstruieren.⁴ Es handelt sich bei ihren Rekonstruktionen nicht »nur« um Wiederaufnahmen, wie sie an staatlichen Theaterhäusern und bei größeren Compagnies

4 | Vgl. Chapuis, Yvane: Le Quatuor Albrecht Knust. Interview. In: Médium: Danse. Art Press, Spezialausgabe. Nr. 23, 2002, S. 16-23.

traditionell zum Repertoire gehören,⁵ sondern der Arbeitsprozess wird mitreflektiert, diskursiviert und auf der Bühne mit ausgestellt. Ehemalige Weggefährten der Gruppe um Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christoph Wavelet, aber auch zahlreiche weitere Choreografinnen und Choreografen prägen seither mit vergleichbaren Arbeiten vor allem die europäische Tanzlandschaft.

Die vorliegende Untersuchung geht von der These aus, dass es sich bei diesen historiografischen Praktiken in der Choreografie um eine produktive Verschränkung von Theorie und Praxis handelt, die dazu auffordert, die Möglichkeiten der historischen Recherche, Selektion und Interpretation gleichermaßen neu zu denken, wie die Artikulation und Präsentation tanzhistorischer Erkenntnisse im Rahmen einer Aufführungssituation.

TANZGESCHICHTE AUF DER BÜHNE

In der Kunst des 20. Jahrhunderts gehören Zitate, Kopien, Parodien oder auch Hommagen und Demontagen, wie sie in dem untersuchten Gegenstand aufscheinen, zu geläufigen Praktiken.⁶ Im Zuge der Postmoderne gerät das Prinzip der Aneignung und Wiederholung historischer Formationen gar zum Paradigma der Kunst schlechthin.⁷ Dies erklärt sich zum einen aus der zunehmenden Verfügbarkeit aufgrund von technischen Entwicklungen, andererseits liegt der Beschäftigung mit der Kopie, der Reproduktion und dem Zitat auch eine verstärkte Reflexion von institutionellen und kulturellen Rahmenbedingungen der Kunst zu Grunde.⁸

Im Bereich des Tanzes taucht nun das Phänomen nicht nur später auf, sondern gestaltet sich auch entschieden anders. Dies ist auf historisch gewachsene

5 | Vgl. dazu exemplarisch Berg, Shelley C.: *The Sense of the Past. Historiography and Dance*. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London 1999, S. 225-248; Thomas, Helen: *Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 32-45.

6 | Vgl. für die bildende Kunst exemplarisch Crow, Thomas: *Modern Art in the Common Culture*. New Haven/London 1996; Gelshorn, Julia: *Strategien der Aneignung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. München 2009.

7 | Vgl. exemplarisch Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung*. Bielefeld 2013; Kalu, Kristin Joy: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld 2013, sowie im Bereich des Films Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003.

8 | Vgl. Crow: *Modern Art in the Common Culture* 1996, insbesondere S. 212-216.

Spezifika dieser sich in Raum und Zeit vollziehenden Kunstform zurück zu führen. Tanz tradiert seine Körper und Bewegungsgeschichte weitgehend über den praktischen Vollzug. Basierend auf der Gedächtnisleistung des Körpers sowie über orale Überlieferungspraktiken (neben weniger gängigen schriftlichen Formen wie Notationen und jüngst filmischen und digitalen Aufzeichnungen) werden Bewegungsmuster, -techniken und Choreografien von Körper zu Körper durch Nachahmung überliefert. Die Folgen daraus sind eine starke Bindung an die Autorschaft, hierarchisch ausgebildete Übertragungs- und Vermittlungswege und nur lückenhafte dokumentarische Bestände, auf die sich die Tanzgeschichtsschreibung stützen kann. Losgelöst von einem auf das Erinnerungsvermögen des Körpers basierenden Nachvollzug, galt Tanz lange Zeit als verloren.⁹

Der Topos der ›Flüchtigkeit‹ in der Tanzkunst steht in der Theorie indessen in der Kritik. Tanz sei nicht vergänglicher als jede andere menschliche Tätigkeit, schreibt beispielsweise die finnische Tanzwissenschaftlerin Hanna Järvinen, und fordert spezifisch in Bezug auf die Tanzhistoriografie eine Neukonfiguration.¹⁰ Diese Sichtweise wird in der vorliegenden Arbeit insofern weitergedacht, als sich damit bestimmte tanzwissenschaftsspezifische, methodische und erkenntnistheoretische Sackgassen vermeiden lassen. Die choreografischen Praktiken selbst liefern mit ihren Wiederholungsstrategien wesentliche Impulse für die Frage, inwiefern und wie Bewegung erinnert und als primär nonverbale, dem subjektiven Erfahrungsbereich zugehörige ›Sprache‹ dennoch vermittelt werden kann.

Dem Körper in seiner Wahrnehmungs- und Erinnerungsfunktion wird deshalb unter den Aspekten Gedächtnis, Archiv und Wissen ein zentraler Stellenwert eingeräumt. Nicht nur bildet der Körper die zentrale Referenz in den choreografischen Praktiken im Sinne eines zugänglichen Archivs. Es ist auch der Körper, der das historische Wissen innerhalb eines choreografischen Settings auf der Bühne wieder und neu artikuliert. Die dafür erforderlichen Fähigkeiten der Wahrnehmung, Aneignung, Erinnerung, Abrufung und Vermittlung unterliegen dabei vielfältigen dynamischen Prozessen. Gerade darin treten die

9 | Vgl. dazu exemplarisch Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: *Ballets Lost and Found. Restoring the Twentieth-Century Repertoire*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 98-116; Louppe, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld 2009; Siegel, Marcia B.: *At a Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*. New York 1968. Diese Diskussion wird im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit* weiter ausgeführt.

10 | Järvinen, Hanna: *Performance and Historiography. The Problem of History in Dance Studies*. In: Salmi, Hannu (Hg.): *History in Words and Images. Proceedings of the Conference on historical Representation held at the University of Turku, Finland, 26-28 September 2002*. Turku 2005, S. 141.

Differenzen zwischen den historischen Vorlagen und den Aktualisierungen hervor, welche sich die diskutierten Choreografinnen und Choreografen zunutze machen: Sie lenken den Fokus auf die Kontraste, die sich zwischen der Erinnerung und der gegenwärtigen Erzählung und Wahrnehmung eröffnen.

Das markante Interesse seitens der Tanzschaffenden an der eigenen Fachgeschichte spiegelt sich in einschlägigen Festivalprogrammmationen, Spielplänen und der thematischen Ausrichtung von Tagungen wider.¹¹ So profiliert sich beispielsweise das Tanzquartier Wien 2006 gemeinsam mit dem Museum für Moderne Kunst (Mumok) in Wien mit der Veranstaltungsreihe *wieder und wider: performance appropriated* mit performativen Wiederholungen »wider den Strich«, wie es im Ankündigungstext heißt.¹² In Ausstellungen, Vorstellungen und einem Symposium grenzt es sich von einer allfälligen Debatte um Rekonstruktion und Repertoire explizit ab und betont eine dezidiert interdisziplinäre Ausrichtung. Zum Programm zählen Arbeiten wie *Dan, Martha, Trisha, Frans & Robert* (2006) von Frans Poelstra und Robert Steijn, *Robin Hood, the Tour* (2006) nach Trisha Brown von Jennifer Lacey, die Wiederholung der slowenischen Performance *Pupiliija, papa Pupilo pa pupilcki* aus dem Jahr 1969 durch Janez Janša (2006), die Wiederaufführung von *Continuous Project – Altered Daily* aus dem Jahr 1970 durch die Choreografin Yvonne Rainer selbst sowie Alain Buffard, Krötö Juurak, Latifa Laâbissi, Xavier Le Roy, Frans Poels-

11 | Vgl. exemplarisch die Programme der Festivals *Tanz im August* (Berlin 2005/2010), *Tanz In. Bern* (Bern 2008), *Cover* (Amsterdam 2007/2010), *Re:Move* (Brüssel 2010), *Montpellier Danse* (Montpellier 1996/2006/2013); die Veranstaltungsreihe *wieder und wider* 2006 des Tanzquartiers Wien sowie die Ausstellungen *Moments. A History of Performance in 10 Acts* (Karlsruhe 2012), *Performing Histories: Live Artworks Examining the past* (New York 2012). Vgl. weiter exemplarisch die Tagungen *Original und Revival* (Bern 2008), *Nicht hier, nicht jetzt* (Hildesheim 2010), *Tanzkongress 2010* (Hamburg 2010), *Tanz [und] Theorie* (Berlin 2011), *Moving Memories. Contemporary Dance in Dialogue with Memory and History* (Antwerpen 2011), *Camillo 2.0. Technology, Memory, Experience* (2011), *Beyond Evidence* (Berlin 2013), *Dance ACTions 2013 – Traditions and Transformations* (Trondheim 2013), *Passing the Torch: Heritage and Preservation in Contemporary Theatre* (Bielefeld 2013), *Re-Routing Performance* (Barcelona 2013), *Tanzkongress 2013* (Düsseldorf 2013), *De l'archive au re-enactment: Les enjeux de la re-présentation de la performance* (Straßburg 2013), *Rejouer la performance. De l'archive au reenactment. Les enjeux des (ex)positions de la performance* (Rennes 2014), *Das Theater mit der Wiederholung* (Leipzig 2014), *Documentation Art Performance: Conflict or Complement?* (Berlin 2015).

12 | Vgl. dazu das Programmheft: *wieder und wider: performance appropriated. Performative Aneignung von Tanz und bildender Kunst. 08.-18.11.2006, MUMOK und Tanzquartier Wien. Wien 2006, S. 2.*

tra, Virginie Roy-Nigl, Eszter Salamon und Christophe Wavelet; weiter Yvonne Rainers *AG Indexical, with a Little Help from H.M.* (2006), das sich auf George Balanchines und Igor Strawinskys *Agon* (1957) sowie Referenzen der Choreografin selbst bezieht.¹³

Nicht jede dieser Arbeiten erfährt in der Folge eine breite Rezeption. Die Aufzählung soll aber das breite Spektrum verdeutlichen, das unter der Chiffre »Performing History«¹⁴ in den letzten 20 Jahren zu beobachten ist und das bereits zur Rede von einem »Historic Turn«¹⁵ veranlasst hat. Mitte der Nullerjahre bezeichnet der US-amerikanische Tanzwissenschaftler André Lepecki die choreografische Auseinandersetzung mit der Fachtradition als paradigmatisch für den zeitgenössischen Tanz in Europa.¹⁶ In den letzten Jahren taucht das Phänomen zunehmend auch in den USA auf, unter anderem durch Künstler wie Trajal Harrell.¹⁷ Von einem eigentlichen »Genre« kann jedoch nicht die Rede sein. Zu vielfältig sind die künstlerischen Bezugnahmen, Fragestellungen und Funktionsweisen, wie noch zu zeigen sein wird.

Oft handelt es sich um Lecture Performances oder Collagen wie Nummernrevues oder Pastiches sowie um mehr oder weniger kritische Hommagen, in denen häufig ein parodistischer oder ironischer Gestus mitschwingt. Mit dem Format des Reenactments findet zudem eine der Geschichtswissenschaft entliehene und in der Populärkultur verbreitete Praxis über die Performance Art Eingang in die Tanzkunst.¹⁸

13 | Vgl. www.mqw.at/en/program//programmdetail/wieder-und-wider-performance-appropriated/, 21.09.2015.

14 | Kruschkova, Krassimira: Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérence*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 42.

15 | Vgl. Cramer, Franz Anton: Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes. In: www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20363169.html, 21.09.2015.

16 | Vgl. Lepecki, André: *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 170-181, insbesondere S. 170f. Vgl. dazu weiter auch Burt, Ramsay: *Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performances*. In: *Performance Research*. Nr. 8/2, 2003, S. 43-41.

17 | Vgl. dazu Giersdorf, Jens Richard: Immer hier und selten da. Die Politik der choreografierten Tanztheoretisierung als Zwischenraum. In: Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodińska, Bettina: *Heterotopien: Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2014, S. 575-592.

18 | Vgl. zum Format des Reenactments exemplarisch Arns, Inke; Horn, Gabriele (Hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Frankfurt a.M. 2007; Lütticken, Sven; Allen, Jennifer (Hg.): *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005;

In unterschiedlicher Perspektivierung und unter Verwendung heterogener Begrifflichkeiten wird die Thematik im Rahmen wissenschaftlicher Tagungen rege erörtert, beispielsweise innerhalb einzelner Panels wie anlässlich der Tankongresse 2009 in Hamburg und 2013 in Düsseldorf¹⁹ oder der Berliner Tagung *Tanz [und] Theorie* 2011.²⁰ Eine betont praxisnahe und dazu interdisziplinäre Ausrichtung zeigt die Performance Studies International Conference #17 in Utrecht 2011.²¹ Zahlreiche Panels, Forschungspräsentationen und Workshops richten hier den Fokus auf Archivierungsprozesse und -institutionen beziehungsweise auf deren Neukonzeption.

Das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern konzipiert 2008 die Tagung *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* in enger Kooperation mit dem Festival *Tanz In. Bern*.²² Im Zentrum steht die Diskussion über das spezifische Potential der Geschichtsschreibung mittels (Re-)Konstruktionen oder (Re-)Produktionen und ihre Analysen. Die theoretischen Ausführungen finden derweil ihr Gegenüber in den Positionen von Olga de Sotos *histoire(s)* (2004), Olivier Dubois' *Faune(s)* (2008) oder Susanne Linkes *Schritte verfolgen* (2007), die das Festival unter dem Stichwort ›Copyleft‹ zeigt. Die vorliegende Untersuchung greift die dort initiierte Diskussion auf, vertieft und fokussiert insbesondere auf den Schwerpunkt der ›Tanz-Geschichte(n)‹, die derzeit auf Bühnen erzählt, getanzt und reflektiert werden.

Seit 2011 existiert in Deutschland außerdem der *Tanzfonds Erbe*, eingerichtet von der Kulturstiftung des Bundes mit dem Ziel, eine exemplarische Aufarbeitung der Geschichte des Tanzes in Deutschland voranzutreiben und dem

Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012; Schneider, Rebecca: Performing Remains. Art and War in Theatrical Reenactment. New York 2011, sowie die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

19 | Vgl. zum Tankongress 2009 in Hamburg insbesondere die Panels *Historische Einblicke* und *Lebendige Archive*, vgl. www.tanzkongress.de/?page=themen_tanzgeschichten, 21.09.2015. Der Tankongress 2013 in Düsseldorf versammelt einschlägige Vorträge und Präsentationen in der Sektion *Weitergeben/Übernehmen*, vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 21.09.2015.

20 | Vgl. dazu die Publikation Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, insbesondere S. 211-246.

21 | Vgl. Performance Studies International Conference #17, *Camillo 2.0. Technology, Memory, Experience* in Utrecht, 25.-29.5. 2011, zum Beispiel die Panels und Shifts *The Body as Living Archive: Erratum, Erosion, Erasure?*, *Archiving, Performing History today*, vgl. www.psi-web.org, 21.09.2015.

22 | Vgl. dazu den Tagungsband Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010.

Tanz so Sichtbarkeit zu verleihen.²³ In ähnlicher Weise verfährt die als »Sensibilisierungsmassnahme« bezeichnete Einrichtung *Kulturerbe Tanz* seit 2012 in der Schweiz.²⁴ Auch hier werden auf Bundesebene Projekte gefördert, die ein national ausgerichtetes Tanzschaffen erhalten und sichtbar machen wollen. Die Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte auf der Bühne erfährt so nach rund 20 Jahren auch eine Form der Institutionalisierung. Welche Konsequenzen diese Förderinstrumente für die Tanzpraxis in Zukunft mit sich bringen werden, gilt es weiter zu verfolgen.

Während der Fokus der Festivals, Tagungen und Ausstellungen zunächst auf einer Bestandesaufnahme des Phänomens liegt, und unter den Aspekten der Erinnerung, Dokumentation und Archivierung insbesondere das Fortbestehen historischer Ereignisse diskutiert wird, ist in den letzten Jahren vermehrt auch die Einbindung von Tanz und Performance in Museen und Galerien zu beobachten.²⁵

Diese Entwicklung lässt sich gleichsam in der tanzwissenschaftlichen Forschung ablesen. Die historische Rückbezüglichkeit im Tanz wird hier vor allem in kurzen Essays und Artikeln in Fachzeitschriften²⁶ und Anthologien²⁷ verhandelt. Sie nehmen jeweils spezifische Aspekte des Phänomens in den Blick. Auf das historische Bewusstsein im zeitgenössischen Tanz und dessen Reflexion in der Praxis verweisen beispielsweise Aufsätze, die insbesondere auf

23 | Vgl. www.tanzfonds.de/de/erbe-info16684, 21.09.2015.

24 | Vgl. www.tanzpreise.ch/de/kulturerbe-tanz/, 21.09.2015.

25 | Vgl. beispielsweise die Begleitprogramme und -diskurse der Ausstellungen *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (London 2010/München, Düsseldorf 2011), *Moments: Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (Karlsruhe 2012) sowie der Kooperationen des Musée de la danse in Rennes mit dem Museum of Modern Art in New York *Three Collective Gestures* (New York 2013) und mit der Tate Modern in London *If Tate Modern was Musée de la Danse?* (London 2015).

26 | Vgl. beispielsweise die Themenschwerpunkte in den Fachzeitschriften *Die deutsche Bühne* (9/03 und 2/09), *ballettanz* (10/09 und 11/09), *tanz* (03/10, 12/10), *Dance Research Journal* (2/2010, 2/2012, 3/2014).

27 | Vgl. exemplarisch Bénichou, Anne (Hg.): *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris 2015; Franco, Susanne; Nordera, Marina (Hg.): *Ricordanze. Memoria in Movimento e coreografia della storia*. Torino 2010; Launey, Isabelle; Pages, Sylviane (Hg.): *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2*, Arts 8, Paris 2010; Naverán, Isabel de (Hg.): *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona 2010; Thurner/Wehren: *Original und Revival* 2010.

eine noch ausstehende Bearbeitung des Themas aufmerksam machen.²⁸ Des Weiteren werden die Bezugnahmen zur Tanzgeschichte unter dem Aspekt der Erinnerung,²⁹ des Archivs³⁰ sowie als Dokumentationen³¹ verhandelt oder aber unter dem Aspekt der Vermittlung als erfahrungsbasierte Geschichte reflektiert.³² Weiter finden sich Überlegungen zum Entwurf einer potentiellen Tanzgeschichte.³³ Wiederum andere Ansätze betonen gerade das kritische beziehungsweise politische Potential hinsichtlich ästhetischer, sozialer und kul-

28 | Vgl. exemplarisch Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin 2005, S. 12-19. Klein, Gabriele: Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin 2005, S. 20-27. Cramer, Franz Anton: Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstsein der eigenen Geschichte. In: Odenthal, Johannes: tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin 2005, S. 74-80.

29 | Vgl. exemplarisch: Franco/Nordera: Ricordanze 2010; Huschka, Sabine: Erinnerungsprozesse an Vergangenes als Strategie im Zeitgenössischen Tanz: Wiederholen befragen. In: Heeg, Günther; Hensel, Andrea; Pollak, Tamar; Wölfl, Helena; Bindernagel, Jeanne (Hg.): Das Theater der Wiederholung. Open-access-Publikation zum wissenschaftlich-künstlerischen Symposium Das Theater der Wiederholung, Oktober 2014, www.uni-leipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation/. Leipzig 2014, S. 1-13; Launey/Pages: Mémoires et histoire en danse 2010.

30 | Vgl. exemplarisch Cramer, Frank Anton: Verlorenes Wissen – Tanz als Archiv. In: www.perfomap.de, Dezember 2009, S. 1-9, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25420>, 21.09.2015; Hardt, Yvonne: Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird. In: tanz.de, Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin 2005, S. 34-39; Lepecki, André: The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlife of Dances. In: Dance Research Journal. Nr. 42/2, 2010, S. 28-48; Schneider: Performing Remains 2011; Siegmund, Gerald: Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 171-179; Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010.

31 | Vgl. Boxberger, Edith; Wittmann, Gabriele (Hg.): pARTnering documentation: approaching dance – heritage – culture. München 2013; Cramer, Franz Anton: Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): Dance in the Museum, Dance Research Journal 46/3. Dezember 2014, S. 24-31.

32 | Vgl. Naverán, Isabel de (Hg.): Hacer historia 2010.

33 | Vgl. Kruschkova: Tanzgeschichte(n): wieder und wider 2010.

tureller Normen.³⁴ Die Strategien von Selbstbezüglichkeit rücken insbesondere mit den Figuren des Reenactments³⁵ und des Zitats³⁶ in den Fokus. Zunehmend werden auch die Praktiken des Sammelns und Präsentierens von Tanz und Performance im Kontext von Museen, Galerien, Ausstellungen diskutiert.³⁷

34 | Vgl. Burt: *Memory, Repetition and Critical Intervention* 2003; Lepecki: *Concept and Presence* 2004; Siegmund: *Affekt, Technik, Diskurs* 2010.

35 | Vgl. exemplarisch Bleeker, Maaïke A.: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding. In: *Dance Research Journal*, Nr. 44/2, 2012, S. 13-26; De Laet, Timmy: Bodies with(out) Memories. Strategies of Re-enactment in Contemporary Dance. In: Plate, Liedeke; Smelik, Anneke (Hg.): *Performing Memory in Art and Popular Culture*. New York 2013, S. 135-152; Franco, Susanne: Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Postcolony. In: *Dance Research Journal*. Nr. 47/02, August 2015, S. 5-21; Matzke, Annemarie: Bilder in Bewegung bringen. Zum Reenactment als politischer und choreografischer Praxis. In: Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012, S. 125-138; Schneider: *Performing Remains* 2011.

36 | Vgl. beispielsweise Hardt, Yvonne: Sich mit der Geschichte bewegen. Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategien zeitgenössischer Choreografie. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin: *Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München 2010, S. 214-223; Foellmer, Susanne: Reenactments und andere Wieder-Holungen. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013; Franco, Susanne: *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*. In: *roots & routes, research on visual cultures*, Nr. 7, 2012, (ohne Seitenangaben); Launey, Isabelle: *Poétiques de la citation en danse. ...d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000*. In: Dies.; Pages, Sylviane (Hg.): *Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2, Arts 8*, Paris 2010, S. 23-72; Maar, Kirsten: *Geschichte(n) erfinden: Aneignungen und referenzielle Verfahren im Tanz*. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013, S. 137-159; Quiblier, Marie: *La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français 1990-2010*. Université Rennes 2 Haute Bretagne U.F.R. A.L.C., unveröffentlichte Dissertation, 2011.

37 | Vgl. dazu Brannigan, Erin: *Dance and the Gallery: Curation as Revision*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 47/1, April 2015, S. 1. 5-25; Copeland, Mathieu; Pellegrin, Julie: *Choreographing Exhibitions*. St. Gallen 2013; Franko, Mark: *Museum Artifact Act*. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Mobile Notate, Tanz & Archiv*. Nr. 5, München 2014, S. 96-107; Gareis, Siegrid; Schöllhammer, Georg; Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln 2013; Heathfield, Adrian: *The Ghost Time of Transformation*. In: Butte, Maren; Maar, Kirsten; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schafaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 175-190; Maar, Kirsten:

Die einzelnen Verfahren und Formate der Choreografien werden in der Forschungsliteratur unterschiedlich benannt. So sind die Bezeichnungen ›Re-doings‹, ›Remakes‹, ›Revivals‹, ›Reenactments‹, ›Covers‹, ›Rekonstruktionen‹, ›Appropriations‹, ›Konstruktionen‹ und ›Inventionen‹ zu finden, wobei sich zunehmend der Begriff des ›Reenactments‹ durchzusetzen scheint.³⁸ Insgesamt stellt die Benennung der jeweiligen Bezugnahmen zur Vergangenheit für die Beschreibung und Analyse ein grundlegendes Problem dar, dem in der vorliegenden Untersuchung mit einem präzisen Umgang mit den Begrifflichkeiten beizukommen versucht wird.

Die Forschungsliteratur zu dem Phänomen zeigt sich also breit gefächert. Allerdings ist die Auseinandersetzung in der Mehrzahl kleineren Einzelstudien vorbehalten und bleibt darin höchst fragmentarisch und disparat. Eine größere (unveröffentlichte) Studie zu dem Phänomen ist in Frankreich unternommen worden und konzentriert sich auf die französische Tanzszene von 1990 bis 2000. Die historische Rückbezüglichkeit wird in dieser Dissertationsschrift aufgrund von Analysen und Interviews mit Choreografinnen und Choreografen unter dem Aspekt der Inter-, Hyper- und Paratextualität untersucht.³⁹ Referentielle Verfahren mit Fokus auf Spuren im Transitorischen stehen zudem im Vordergrund des 2014 begonnenen Forschungsprojekts *Über-Reste. Strategien des Bleibens in den darstellenden Künsten* an der FU Berlin.⁴⁰ Ein weiteres Forschungsprojekt in Belgien fokussiert die wirksamen Strategien des Reenactments in Tanz und Performance Art im Hinblick auf Konzepte der Präsenz und der Erinnerung.⁴¹ Eine eingehende und umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fokus auf die historiografische Praxis

Exhibiting Choreography. In: Dies.; Butte, Maren; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schaffaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 93-111. Vgl. weiter auch diverse Veröffentlichungen unter www.perfomap.de sowie die Spezialausgabe des *Dance Research Journals* *Dance in the Museum* von Dezember 2014 dazu, mit u.a. folgenden Beiträgen: Cramer, Franz Anton: *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 24-31; Lista, Marcella: *Play Dead: Dance, Museum, and the »Time-Based Arts«*. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 6-23; Nicifero, Alessandra: *OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!* In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal*. Nr. 46/3, 2014, S. 32-44.

38 | Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

39 | Vgl. Quiblier: *La reprise* 2011.

40 | Vgl. Foellmer, Susanne: *Re-Cyclings. Shifting Time, Changing Genre in the Moving Museum*. In: *Dance Research Journal*. Nr.46/3, 2014, S. 101-107.

41 | Vgl. De Laet: *Bodies with(out) Memories* 2013.

ist gegenwärtig noch ausstehend. Zum Ziel der vorliegenden Untersuchung gehört es deshalb auch diese Lücke zu schließen.

Ich konzentriere mich dabei auf Choreografien, die nicht nur mit Referenzen arbeiten, sondern diese in den Kontext tanzhistoriografisch relevanter Fragestellungen überführen. Das Potential, das sich daraus meines Erachtens für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung ergibt, bildet den zentralen Fokus der Studie. Es handelt sich um einen bis anhin nicht theoretisch grundierten Aspekt des Phänomens, mit dem auch ein Beitrag zu aktuellen Forschungsfragen geleistet werden soll.⁴²

MATERIALIEN, METHODE UND AUFBAU

Ausgangspunkt der Untersuchung bildet ein ausgewählter Materialkorporus, anhand dessen das Phänomen exemplarisch, jedoch in seiner Vielfalt ausgestellt wird. Die Auswahl versucht dabei möglichst unterschiedlichen Formen und Formaten gerecht zu werden und gleichzeitig die Breite des Themenfeldes abzudecken. Ich habe drei Beispiele gewählt, die je für einen der drei Themenkomplexe *Erinnerung und Imagination*, *Aneignung und Übertragung* sowie *Archivierung und Artikulation* paradigmatisch sind:

Die spanische Choreografin Olga de Soto stellt mit *histoire(s)* (2004) eine Oral History des Balletts *Le jeune homme et la mort* aus dem Jahr 1946 und dessen begleitender Zeitumstände vor. Sie lässt Zeitzeugen, die damals im Publikum saßen, erzählen und montiert anschließend die gefilmten Erzählungen zu einer Collage und diese wiederum zu einer Installation. Signifikant an *histoire(s)* ist die Tatsache, dass auf eine Verkörperung des historischen Materials verzichtet wird. Tanzgeschichte rückt so als eine potentielle in den Blickpunkt, die sich erst aufgrund der Erinnerungen der Zeitzeugen in der Imagination der Zuschauenden formiert.

Der Schweizer Choreograf und Tänzer Foofwa d'Imobilité und der französische Choreograf Thomas Lebrun gehen in *Mimésix* (2005) von einem Erinnerungsvermögen des Körpers aus, das über mimetische Prozesse von Körper zu Körper weitergegeben wird. Dieses erfährt im Lauf der Geschichte vielfältige Transformationen, welche in dem revueartigen Stück nun neuerlich vorangetrieben werden. Die Choreografen fragen danach, welche Spuren von der

42 | Vgl. dazu auch Wehren, Julia: Tradition im Fokus. Choreografie als kritische Reflexion von Tanzgeschichte. In: Thurner, Christina; dies. (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 59-66, sowie dies.: Die (un)wissenden Körper. Choreografie als Reflexionsraum für Körperbilder und Tänzerkörper. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Intermediale und interdiskursive Reflexionen. Bielefeld 2013.

tänzerischen Biografie jeweils im Körper bleiben und was damit in der Übertragung auf andere Tänzerinnen und Tänzer geschieht.

Boris Charmatz, seit 2009 Leiter des Centre Chorégraphique National de Rennes, das er als ein Musée de la danse seither neu entwirft, sucht nach Präsentationsformen, die den Körper in seiner Geschichtlichkeit als Akteur in den Vordergrund rücken. Er geht wie Foofwa und Lebrun von einem Körperwissen der Tanzenden aus, das er als Archiv des Tanzes thematisiert. Besonders virulent wird dies in den Choreografien *Flip Book*, *50 ans de danse* und *Roman Photo* (2009). Ausgehend von einem Bildband zu Merce Cunningham entwickelt er darin die Idee eines choreografischen ›Flip Books‹, indem er nach Bewegungen zwischen den Momentaufnahmen der abgebildeten Fotografien sucht und so im Schnelldurchlauf das Buch selbst in Bewegung übersetzt. In einer ersten Version zusammen mit Studierenden und Laien und später mit ehemaligen Mitgliedern der Merce Cunningham Dance Company und professionellen Tänzerinnen und Tänzern artikuliert er so eine zukünftige ›Tanzgeschichte‹.

Für bestimmte Fragestellungen ziehe ich zudem drei weitere Beispiele in skizzierter Form bei, um jeweils bedeutende Facetten innerhalb der historiografischen Praktiken in der Choreografie in die Diskussionen einbringen zu können. Dazu gehören die eingangs beschriebene Soloreihe von Jérôme Bel, die Arbeiten des erwähnten Quatuor Albrecht Knust und das Stück *Fake it!* des slowenischen Künstlers Janez Janša (2007), das mit Fälschungen dem Spardruck der Kulturpolitik entgegenwirken will.

Alle gewählten Beispiele leiten aufgrund ihres eigenen reflexiven Modus den Fokus der Fragestellungen und auch die Lektüren und Analysen der theoretischen Ansätze an. Sie werden überdies zur Überprüfung und Schärfung der Argumentationen beigezogen, weshalb ihren Beschreibungen viel Raum eingeräumt wird. Teilweise sind auch Aussagen der Choreografinnen und Choreografen selbst in die Diskussion einbezogen, um entweder eine Position zu vertiefen oder aber eine bestimmte Sichtweise referieren zu können.

Die Analysen der Beispiele erfolgen aufgrund eines Fragekomplexes mit besonderem Augenmerk auf die körperlichen Übertragungsleistungen und Darstellungsformen sowie die historiografischen Methoden: Auf welche historischen Konzepte, Ereignisse und Formationen rekurrieren die Choreografien? Wie reflektieren sie das jeweilige Verhältnis zu ihrer eigenen historischen und aktuellen Position? Wie gestaltet sich die körperliche Aneignung, Übertragung und Vermittlung und welche Körperbilder und Körperkonzepte kommen dabei zum Tragen? Was wird in den künstlerischen Reflexionen überhaupt einer Revision unterzogen und wie? Mit welchem Geschichtsverständnis wird dabei operiert und welche historiografischen Denkmodelle lassen sich erkennen? Wie also wird Tanzgeschichte erzählt und als Erzählung auf der Bühne hervorgebracht?

Methodisch ist die Arbeit interdisziplinär ausgerichtet. Sie geht aus von der Analyse der Beispiele, nimmt eine kulturwissenschaftliche Kontextualisierung vor und fragt davon ausgehend nach den theoretischen Diskursen, in denen sich das Phänomen aufspannt. Zur begrifflichen Schärfung werden zudem psychologisch-physiologische Ansätze für die Konturierung der körperlichen Wahrnehmungs- und Erinnerungsleistung beigezogen und kritisch diskutiert. Schließlich wird der Blick in einer tanzwissenschaftlichen Perspektivierung auf die Funktions- und Wirkungsweisen des Körpers als Wissensformation des Tanzes gerichtet. Der letzte Teil der Untersuchung wiederum referiert historiografische Modelle, mit denen die Erkenntnisse der vorangehenden Kapitel abgeglichen werden.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile: 1) Ausgehend von Olga de Sotos imaginärer Tanzgeschichte *histoire(s)* und den Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust wird das Phänomen im ersten Teil der Untersuchung konturiert und historisch hergeleitet. Das markante Interesse und Bewusstsein an der eigenen Fachgeschichte steht in Kontrast zu vorangehenden historischen Umbruchzeiten im Tanz. Dieser Verschiebung und Umwertung und den daraus folgenden Implikationen für die Konzepte von Repertoire, Originalität, Autorschaft, Meisterschaft und Choreografie wird unter dem Aspekt der (Selbst-)Reflexivität im zeitgenössischen Tanz nachgegangen. Im Anschluss werden die choreografischen Praktiken in einen größeren kulturellen Entwicklungszusammenhang gestellt, um möglichen Ursachen und Beweggründen für das Interesse an der Fachgeschichte auf die Spur zu kommen. In dem Zusammenhang steht auch die Diskussion zweier unterschiedlicher Traditionslinien, mit denen die Choreografien und deren Rezeption in Verbindung stehen – diejenige der Rekonstruktion und diejenige des Reenactments. Ziel dieses ersten Teils ist es, das Phänomen insgesamt zu schärfen, historisch und kulturell zu verorten und gleichzeitig in seiner Vielgestalt aufzuzeigen.

2) Der zweite Teil widmet sich den Prämissen und Paradigmen, die der choreografischen Praxis entweder vorausgehen, sie bedingen oder aber durch jene gerade zu einer Neukonfiguration herausgefordert sind. Hierzu zählen die Konzepte des Flüchtigen und Vergänglichen, das Verständnis von Dokumenten und allgemein von Spuren und Archiven des Tanzes. Um die referierten theoretischen Ansätze jeweils zueinander in Beziehung setzen zu können, wird ein Dispositiv aufgestellt im Sinne einer Matrix, an der sich die Positionen abgleichen, kritisieren und weiterdenken lassen.⁴³ Die Parameter bilden dabei der (Tänzerinnen- und Tänzer-)Körper mit seiner Erinnerungs- und Artikulationsleistung;

43 | Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, sowie die Ausführungen und Literaturangaben im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit*.

die Choreografie als konfrontatives Setting, innerhalb dessen sich die Körper bewegen; die Aufführung, in der dieses zum Tragen kommt; das Publikum und seine Erinnerungs- und Imaginationsleistung, mittels der die Wirkung überhaupt entsteht. Aus dem Zusammenspiel dieser Elemente, so die Annahme, geht jener Denkraum hervor, der die Reflexion von Konzepten der Präsenz und Absenz, der Dokumentation und des Archivs, der Überlieferung und der Erinnerung und nicht zuletzt der Tanzgeschichtsschreibung erst ermöglicht.

3) Ausgehend von den Lücken und Leerstellen, die sich aus dem Abgleich der theoretischen Positionen mit dem Dispositiv der choreografischen Historiografien ergeben, erfolgt im dritten Teil eine Fokussierung auf das Verhältnis von Körper, Erinnerung und Archiv. Aufgefächert wird die Problematik anhand von Foofwa und Lebruns *Mimésix*, das die mimetische Weitergabe von Tanztechniken, Stilen, Choreografien und Bewegungsmustern ausgehend von einer biografischen Perspektive aufrollt. Der Erinnerung und Innenwahrnehmung des Körpers, die das Aneignen und Wiederholen von Bewegung ermöglichen, wird zunächst aus einer psychologisch-physiologischen Perspektive nachgegangen, um schließlich den Blick zu erweitern auf einen kulturell formierten, pluralen Körper. Aufgefasst als eine Wissensformation verschiebt dieser die Grenzen dessen, was als Archiv des Tanzes verstanden werden kann, so meine These. Anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe und in Rekurs auf Foucaults Archiv-Begriff⁴⁴ werden diese Überlegungen hergeleitet. Susan L. Fosters Typologie von Tanzkörpern und damit verbundenen Ästhetikentwürfen⁴⁵ wird schließlich beigezogen, um die Tanzgeschichte, wie sie in den choreografischen Historiografien aufscheint, als eine Körpergeschichte fassen zu können.

4) Der letzte Teil widmet sich der spezifischen Diskussion von tanzhistoriografischen Modellen. Diese bilden den Ausgangspunkt, um nun umgekehrt die diskutierten Beispiele an den Forderungen nach einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung überprüfen zu können. Das heißt, die Beispiele werden befragt auf ihren Geschichtsbegriff hin, ihre narrativen Muster, Ordnungsstrukturen und Darstellungsweisen; auf die Modi der Selektion und Interpretation, Kontextualisierung und Perspektivierung. Die Erkenntnisse aus der Tanzpraxis und der Tanztheorie werden dabei derart verknüpft, dass daraus der Entwurf für eine mögliche Geschichtsschreibung von Tanz abgeleitet werden kann.

44 | Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.

45 | Vgl. Foster, Susan L.: *Dancing Bodies*. In: Desmond, Jane C. (Hg.): *Meaning in Motion*. New Cultural Studies of Dance. Durham/London 1997, S. 235-257.

TEIL I – UMBRÜCHE

Imagination: *histoire(s)* von Olga de Soto

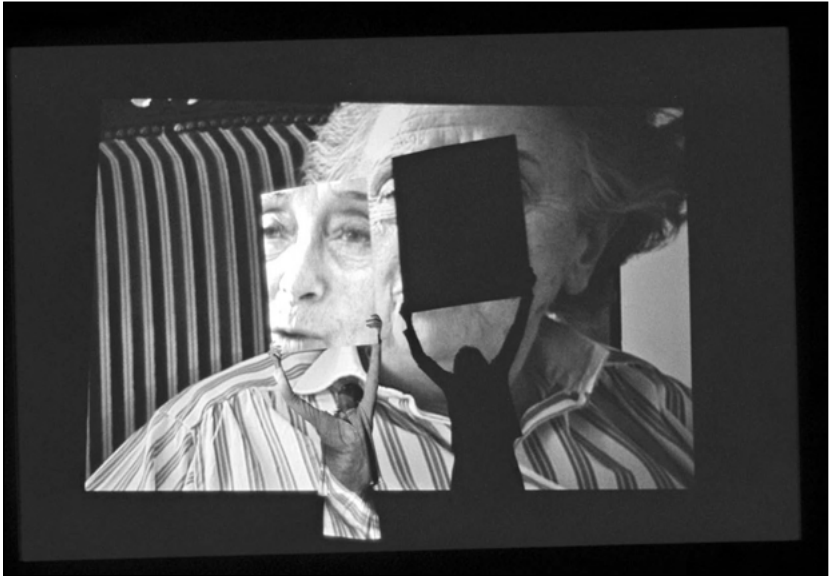
»L'histoire est une chose très difficile. Le grand problème c'est de critiquer quelque chose aujourd'hui qui s'est passée il y a 50 ans.« Dies sagt Julien Pley, ein 87-jähriger Mann, der auf einem großen Bildschirm auf der Bühne zu hören und zu sehen ist. Er denkt nach über die Schwierigkeit, mit dem Blick aus der Gegenwart ein 50 Jahre zurückliegendes Ereignis in die Erinnerung zurück zu holen und diesem in der Erzählung wiederum möglichst gerecht zu werden. Während er versucht, sich an die Uraufführung von Jean Cocteaus Ballett *Le jeune homme et la mort*¹ 1946 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris zu erinnern, ertönt Johann Sebastian Bachs *Passacaglia in C Minor*, die Originalkomposition des Stückes. Zu sehen sind mehrere schwach beleuchtete Flächen. Schritte ertönen und die Choreografin Olga de Soto trägt eine weitere kleine Leinwand vor ihrem Körper auf die Bühne. »Ah!«, sagt eine Frauenstimme, »qu'est-ce que je me suis amusée!« Das Gesicht, das nun auf der kleinen Leinwand in den Händen der Choreografin erscheint, wird mit jedem Schritt, den die Choreografin rückwärts geht und mit dem sie die Distanz zum Projektor erweitert, größer und schärfer konturiert. Eine weitere Zeitzeugin, Suzanne Batbedat, erscheint nun gedoppelt auf der kleinen sowie einer weit größeren Leinwand im Hintergrund. Gestenreich rauchend ist sie zu sehen, allerdings mit einem schwarzen Fleck an der Stelle des Gesichtes. Dieses ist lediglich auf der kleinen Leinwand davor abgebildet. Während hinten das Individuum als gesichtslose, schwarze Lücke aufscheint, ist es vorne fokussiert und von den dunklen Umrissen der Choreografin zusätzlich gerahmt. Die zwei Bilder lassen sich nicht zur Deckung bringen. Gleich wie die Erinnerungen, die Batbedat und Pley als Zeitzeugen von *Le jeune homme et la mort* hervorzuholen versuchen; gleich auch wie das Original und seine verschiedenen Revivals in der

1 | Ballett in zwei Akten, Choreografie: Roland Petit nach einem Libretto von Jean Cocteau; Musik: Johann Sebastian Bach; mit Nathalie Philippart und Jean Babilée. Premiere: 25. Juni 1946 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Oral History. Die Bilder verschwinden, die Bühne wird dunkel und die Leinwände werden von der Choreografin und einem Tänzer neuerlich verschoben und in andere Positionen gebracht.

Abbildung 1: *Suzanne Badbedat in histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



histoire(s) nennt die spanische Choreografin Olga de Soto ihre filmische Installation auf der Tanzbühne, eine »choreographic video performance and documentary«, wie es in der Pressedokumentation heißt.² Suzanne Badbedat und Julien Pley sind zwei von acht Zeitzeugen von 1946, welche Olga de Soto zwischen 2003 und 2004 aufspüren konnte und in vielen Stunden Interviews zu ihren Erinnerungen an das vergangene Erlebnis befragt hat-

2 | *histoire(s)* entstand aufgrund einer Auftragsarbeit in Form einer Hommage an das Ballett *Le jeune homme et la mort* im Rahmen von Culturgest Lissabon 2003. Die Choreografin suchte dafür via Inserat in den Zeitungen *Le Figaro* und *Le Monde* nach »people who were in the audience at the first performance of Cocteau's *Le jeune Homme et la Mort* at the Théâtre des Champs-Élysées in June 1946 to hear their eye-witness accounts«, wie es im Probejournal heißt. 2004 führte sie ihre Recherchen fort, suchte nach weiteren Zeugen und stellte die Videoperformance im Rahmen von *Kunstenfestivaldesarts* in Brüssel erstmals vor, vgl. Soto, Olga de: *histoire(s)*. Journal (excerpts). Presstext 2004, S. 3 (Hervorhebung im Original).

te.³ Die Antworten sind – gefilmt, geschnitten und auf unterschiedliche Leinwände projiziert – in der Videoinstallation als Fragmente zu einer Komposition zusammengeführt und durch zwei Performerinnen und Performer – der Choreografin selbst sowie einem Tänzer – auf der Bühne in Szene gesetzt. Die Videos zeigen die Porträts der Zeitzeugen in der immer gleichen Quadrate, gefilmt in ihrem jeweiligen Zuhause, während die Themen um die Uraufführung des Balletts kreisen, das Ende des Kriegs, die berufliche Situation während dieser schwierigen Jahre, die Stimmung in Frankreich nach Kriegsende, die Funktion der Kunst und immer wieder die Aufführung, deren Erinnerung der Ausgangspunkt aller Gespräche ist: Der Tänzer Jean Babilée, seine Kleider, seine Sprünge, die Geschichte von seiner Liebe, der Auftritt des Todes, die Bedeutung des Todes überhaupt, die Tänzerin Nathalie Philippart.

Während das Publikum die Zeitzeugen sehen kann, bleibt die Fragestellerin, die Choreografin, in den Videos unsichtbar und ist nur an einer Stelle zu hören. An den Platz des Gesprächspartners tritt das Publikum, das die erzählten Erinnerungen neuerlich zu einer Geschichte zusammenfügt. Weder Julien Pley noch die anderen Zeitzeugen berichten ihre Erinnerungen chronologisch oder auch nur konsistent. Sie schweifen ab, brechen ab, stocken, seufzen und denken nach. Schwierig ist, so zeigt die Beobachtung, nicht nur der Akt der Erinnerung, sondern ebenso das Erzählen derselben. Die Zeitzeugen kommentieren ihre Erinnerungen mit Aussagen wie: »Voilà, je ne vois pas beaucoup plus.« »Là, ma mémoire est peut-être un peu floue.« Oder: »Je ne sais pas, j'invente, ce n'est pas vrai.«⁴ Es gibt auch Sequenzen, in denen die Zeitzeugen schweigen, den Blick in sich gekehrt, um an anderer Stelle wieder zu strahlen, beispielsweise wenn sich ein Gedanke formiert, ein Bild einen Sinn ergibt. Trotz aller Schwierigkeiten stellt man erstaunt fest, wie viele Details bei den Befragten noch präsent sind. Es scheint, als würde im Laufe der Interviews ein ganzer Erinnerungskosmos aufbrechen, dessen Konturen sich im Gespräch immer mehr schärfen. Allerdings: Nicht jede Person erinnert sich an die gleichen Details und in gleicher Weise. Ihre Assoziationen fallen ebenfalls unterschiedlich aus, sowohl die durch den damaligen Vorstellungsbesuch ausgelöst, wie auch die mit der heutigen Erzählung in Zusammenhang stehenden. Zu Beginn des 75minütigen Stückes ist zum Beispiel die Kostümfarbe Thema der Gespräche. Niemand scheint sich an sie zu erinnern, bis Françoise Olivaux gegen Ende glaubt, eine Antwort gefunden zu haben: »Elle était en jaune«, sagt sie. Nach einer längeren Pause ohne Bild folgt die Stimme des 97-jährigen

3 | Ich stütze mich für die Beschreibung und Analyse auf eine Aufführung 2008 in der Dampfzentrale in Bern sowie auf eine Videoaufnahme des Centre National de la Danse in Paris von 2004.

4 | Alle Aussagen sind der Transkription der Videoaufnahme entnommen.

Olivier Merlin: »J'adore le jaune, c'est ma couleur préférée, par déjà. Mais je ne vois pas du tout de jaune dans le spectacle, pas du tout.«

Widersprüchliche Aussagen wie diese, brüchige, splitterhafte Geschichten, die sich nicht zu einem Ganzen fügen lassen, das Nachdenken, das Auslassen und Abwägen von Gedanken, auch die Irrungen und Verwirrungen, die mit dem Erinnern verbunden sind, überträgt Olga de Soto auf den Schnitt und die Zusammenstellung der Szenen. Sie sind stark zerstückelt und inhaltlich wie formal neu zusammen gefügt – nicht um die Sinnbildung zu verfremden, sondern um den Prozess des Erinnerns und Erzählens formal auszustellen.⁵ Geschichte, so könnte man aus Olga de Sotos Arbeit folgern, ist »erzählte Erinnerung«, und diese wiederum ist choreografisch angelegt: Sie ist räumlich und zeitlich angeordnet und eben so auf der Bühne darstellbar.

Damit schließt sich ihre Erinnerungsarbeit an Formen der Mnemotechnik an, die bereits in der Antike auf einer Verbindung räumlicher und visueller Bilder in einem zeitlichen Ablauf gründeten.⁶ Sie verknüpften symbolische Bilder mit imaginären Orten, um sich das zu Erinnernde zu merken. Olga de Sotos künstlerische Arbeit verleiht diesem Prozess auf der Bühne Gestalt. Obwohl die Zeitzeugen unterschiedlich gewichten, verschiedene Details hervorheben und auch ihre je individuellen Interpretationen aus dem Erinnerten ableiten, formen sich trotzdem in den Köpfen der Zuschauenden Bilder, Handlungen und Sinnzusammenhänge. Sie fügen sich nicht restlos zu einem Ganzen zusammen, zu viele Lücken und Widersprüche bestehen. In der imaginären Vorstellungswelt werden sie aber doch verfestigt und scheinen als etwas Neues, Drittes auf. Schließlich geschieht ohne Imagination in *histoire(s)* nicht viel: Es sind (fast) nur Gesichter zu sehen. Das tatsächliche Geschehen spielt sich in den Köpfen der Zuschauenden ab.

Während die Zeitzeugen in scharfen Schnitten beziehungsweise nur kurzen Ausschnitten das Bühnengeschehen zu rekonstruieren versuchen, sind sie im immer gleichen Ausschnitt, den Blick auf die Interviewerin neben der Kamera gerichtet, zu sehen. Zum Teil erzählen sie gestenreich, mit Verve oder aber scheinbar unbewegt, während nur der Blick zur Decke wandert, um dem Denken auf die Sprünge zu helfen. Im Hintergrund sind Attribute aus ihrem

5 | Olga de Soto beabsichtigte eine choreografische Umsetzung des Materials im Medium Film: »[A] film montage, like a choreography, where the source material is the word, the intention, and the intonation.« Vgl. Soto: *histoire(s)* 2004, S. 3.

6 | Auch kulturelle Mnemotechniken wie beispielsweise Pierre Noras *Lieux de mémoires* oder Assmanns kulturelles Gedächtnis stützen sich auf räumliche Parameter in Form realer Topografien. Vgl. hierzu und zu antiken Mnemotechniken exemplarisch Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006.

Alltag zu sehen. Ein Blumenstrauß, eine Bücherwand, Erinnerungsfotos von Kindern. Als Françoise Olivaux, 78, vom formidablen Sprungkünstler Babilée schwärmt, schleicht sich hinter ihrem Rücken eine Katze ins Bild. Oder eine Uhr schlägt bei Brigitte Evellin die Stunden, einem Zeichen der Beständigkeit gleich, während sie von der flüchtigen Erscheinung der Tänzerin Nathalie Philippart erzählt. Diese kleinen, nebensächlichen Einsprengsel lenken den Fokus der Zuschauenden immer wieder weg von den Erinnerungen und führen mitten hinein in die Gegenwart der Erzählenden.

Abbildung 2: *Olivier Merlin in histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



Jenseits der historischen Aufführung und der gegenwärtigen Inszenierung geht es in *histoire(s)* noch um eine dritte Zeitebene, derjenigen der Erzählenden und ihrem biografischen Hintergrund. Über den Duktus des Erzählens wird ein Eindruck der emotionalen Komponente des Erlebten und der Erinnerung vermittelt. Den splitterhaften Geschichten ist außerdem zu entnehmen, wie die Zeitzeugen als Jugendliche in Paris kurz nach Kriegsende Kunstereignisse und Theatervorstellungen regelrecht in sich aufsaugten. Sie gehörten, wie aus ihren Biografien zu schließen ist, einer privilegierten Schicht an, die sich die Eintritte leisten konnte und/oder der Kultur einen hohen Stellenwert einräumte. Auf die Frage der Interviewerin, weshalb sie ins Theater gingen und welche Funktion Kunst ihrer Meinung nach ausübte, sind verschiedene Antworten zu vernehmen. Der Theaterbesuch wird als Flucht beschrieben,

als Möglichkeit aus sich selbst herauszutreten, wie zum Beispiel Julien Pley sagt, der später Kinderarzt werden sollte. Die meisten Zeitzeugen kommen letztlich auf eine Art Katharsis zu sprechen, die dem Theatererlebnis zu ihrer Zeit zu Grunde liegt. Françoise Olivaux berichtet von ihrer Tätigkeit im Krieg als jüngstes Mitglied des chirurgischen Teams des Roten Kreuzes. Im Gegensatz zu den Kriegsgräueln, der »Charcuterie«, die sie dort erlebt habe, sei der Ballettabend die reinste Poesie gewesen, sagt sie. Der Tod, der in Cocteaus Ballett auftritt, um den jungen Mann (den Tänzer) mit sich zu nehmen, hatte für Oliveaux nichts Existenzialistisches an sich: Er gehöre zum Leben, sagt sie nüchtern, und im Theater sei es ein vergleichsweise schöner Tod gewesen.

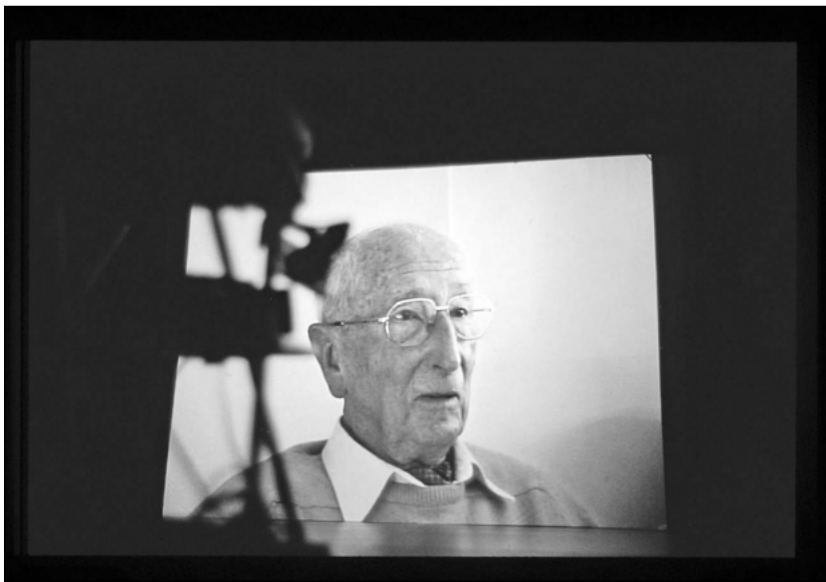
So erfährt man durch die Erinnerung an das historische Ereignis die vielfältigen Lebensgeschichten der Zeitzeugen. Wie die Aufführung von *Le jeune homme et la mort* entfalten sich allerdings auch die Lebensumstände der Zeitzeugen einzig durch die imaginative Leistung der Zuschauenden. Es wird nichts dargestellt, gezeigt oder verkörpert, vielmehr handelt es sich um einen »mentalen« Tanz, ausgelöst durch Stimme, Mimik, Gestik und Worte. Die Montage, Inszenierung und Choreografie auf der Bühne bauen genau auf diese Unmöglichkeit der Sichtbarkeit, die Frustration darob und das Sehnen danach auf. Die Wahrnehmung der Choreografin als Interviewerin und der Zuschauenden der finalen Videoperformance trifft sich darin mit dem Erinnerungsvermögen der Zeitzeugen: Die Vorstellungsbilder werden aus dem Wahrgenommenen, den Erzählungen und Bildern des Gesehenen und Gehörten sowie mit Hilfe der eigenen Erinnerungsleistung konstruiert. *histoire(s)* bildet damit auf komplex verschachtelten Ebenen ab, was für den Erinnerungsprozess allgemein evident ist: Erinnerungslücken werden in der Regel mit eingefügtem Material aus anderen Erlebnissen sofort geschlossen.⁷ Zudem bilden sowohl die Wahrnehmung wie das Gedächtnis Realität nicht einfach ab, sondern sie filtern und interpretieren je nach Funktion. Mentale Repräsentationen von Erfahrungen, wie sie in *histoire(s)* Gegenstand der künstlerischen Befragung sind, müssen also im Kontext der jeweiligen Erfahrungssituationen und ihrer Funktion in der Gegenwart der sich Erinnernden gesehen werden. Anders ausgedrückt: Der Erinnerungsprozess ist immer ein Montagevorgang, der aus dem Zusammenspiel von Erinnerungsspuren an Ereignisse, dem Wiedererwecken von Emotionen, dem Import fremder Erinnerungen, emotionalem Gehalt und den sozialen Umständen der Erzählsituation entsteht. Diesen Montagevorgang versucht Olga de Soto in ihrer Videoinstallation künstlerisch herauszustellen. Durch gezielte Schnitte isoliert sie einzelne Aussagen, frag-

7 | Vgl. dazu exemplarisch Shacter, Daniel L.: *Searching for Memory. The Brain, the Mind and the Past*. Basic Books. New York 1996, insb. S. 132; Welzer, Harald: *Gedächtnis und Erinnerung*. In: Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3, Themen und Tendenzen. Stuttgart 2005, S. 162.

mentiert Erzählstränge und zerstückelt die Chronologie der Interviews. Grob sind Themen auszumachen wie Handlung, Tanz, persönliche Erinnerungen, Lebensgeschichte der Zeitzeugen etc. Gewisse Stellen werden durch harte Schnitte, Pausen oder Stille betont; Antworten sind in Relation zu anderen Aussagen gesetzt, um deren Widersprüchlichkeit hervorzuheben oder aber die immer wieder verblüffenden Übereinstimmungen zu verdeutlichen. Die einzelnen Aussagen der Zeitzeugen sind durch unterschiedlich lange Pausen voneinander abgetrennt, Leerstellen wie Gedächtnislücken, die ihrerseits den Zuschauenden Raum zum Nachdenken geben. Insgesamt bildet die Montage eine klar strukturierte, rhythmische Abfolge von Bildern, Blackouts und Umbauten, die sowohl den konstruktiven wie konstitutiven Charakter von Erinnerung, Erzählung und – als Darstellung von Vergangenheit – von Geschichte in choreografierter Form ausstellt. In diesem Sinne eröffnet Julien Pley Eingangs erwähnte Äußerung in Bezug auf die Schwierigkeit des Erinnerns eine weitere Bedeutungsebene: »L'histoire est une chose très difficile« wird zu einem Kommentar zur Erzählung von Tanzgeschichte; einem Kommentar zur Tanzgeschichtsschreibung.

Abbildung 3: Julien Pley in *histoire(s)* (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



Olga de Soto betreibt mit *histoire(s)* eine Form von »Geschichtsschreibung« mittels Choreografie, die gleichzeitig die historiografischen Prozesse selbst reflektiert. Ihre Arbeiten sind nicht »nur« choreografische Reflexionen von

Tanzgeschichte, sondern genau genommen von Tanzgeschichtsschreibung.⁸ Sie betreibt, mit Hayden White gesprochen, eine Form der »Metahistory«⁹ und spricht damit eine Reihe von Themen an, die im Rahmen dieser Untersuchung diskutiert und anhand von *histoire(s)* geradezu exemplarisch aufgezeigt werden können: Die Rolle des Erinnerns und Erzählens im Zusammenhang mit (Tanz-)Geschichtsschreibung, die Frage nach dem Zugang zu (tanz-)historischen Ereignissen und nach möglichen Darstellungsformen derselben, die Suche nach dokumentarischem Material und dessen Lektüren, die Rolle des Körpers darin, die Kriterien der Selektion und die Bedeutung der Kontextualisierung. Nicht zuletzt ist in den Bühnenformaten auch die Funktion des Publikums bedeutsam.

In seiner inszenierten und in Bewegung gesetzten Form beschreibt das Stück eine Art »bewegliche« Tanzgeschichte, die dazu auffordert, zu fragen, was solcherart choreografische, körperliche Formen der (Tanz-)Geschichtsschreibung überhaupt erreichen können. Im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen denn auch nicht die unterschiedlichen Strategien oder Aspekte der Selbstreferentialität wie sie verschiedentlich Thema von Untersuchungen sind.¹⁰ Vielmehr gilt die Aufmerksamkeit folgenden Fragen: Wie können Choreografien als Historiografien gefasst und theoretisiert werden? Welche Funktionen vermögen sie einzunehmen und inwiefern leisten sie tatsächlich einen Beitrag zur Tanzgeschichte und zur kritischen Diskussion und Vermittlung derselben?

8 | Im Deutschen bedeutet »Geschichte« beides, das Geschehen und gleichzeitig die Wissenschaft und Erzählung des Geschehenen. Gemäß dem Historiker Reinhart Koselleck ist der Begriff als ein Kollektivsingular im Sinne eines Reflexionsbegriffs zu verstehen, der nicht nur die Ereignisse, sondern auch deren Interpretation und Darstellung meint. Vgl. Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1989, S. 48f sowie 130f. Im Folgenden differenziere ich Geschichte und Geschichtsschreibung nur dann, wenn es inhaltlich erforderlich ist.

9 | Vgl. White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M. 1991.

10 | Vgl. hierzu beispielsweise De Laet: *Bodies with(out) Memories* 2013; Foellmer: *Reenactments und andere Wieder-Holungen* 2013; Franco: *Trasmettere citando* 2012; Hardt: *Sich mit der Geschichte bewegen* 2010; Launey: *Poétiques de la citation en danse* 2010; Quiblier: *La reprise* 2011.

Historiografische Praktiken in der Choreografie

1993 formieren sich vier französische Tänzerinnen und Tänzer (drei davon Studierende der Labanotation des Conservatoire national supérieur de Paris) zu Le Quatuor Albrecht Knust, in Anlehnung an den gleichnamigen, engen Wegbegleiter Rudolf von Labans.¹¹ Sie setzen sich zum Ziel, ausgehend von Notationen Choreografien des 20. Jahrhunderts einzustudieren.¹² Allerdings nicht ohne begleitende Reflexion: Der Vorgang der Transkription und die damit einhergehende Überführung einer Choreografie in ein notiertes ›Werk‹ sowie die

11 | Albrecht Knust (1896-1978) gilt als einer der bedeutendsten Schüler Rudolf von Labans (1879-1958) und als Weiterentwickler der Notationsschrift Labanotation. Er leitet von 1924 bis 1934 die Hamburger Labanschule und gründet dort mit der ältesten Tochter Labans die ›Tanzschreibstube‹. Von 1934 bis 1935 steht er der Folkwang-Schule in Essen vor, daraufhin widmet er sich fast ausschließlich der Notation, unter anderem im Notationsbüro in Berlin. Von 1951 bis 1962 unterrichtet er wieder in Essen. Vgl. Sebillotte, Laurent; Challet-Haas, Jacqueline: Archives Albrecht Knust. In: Médiathèque du Centre national de la danse, S. 1-5,

12 | Die Motivation des Quartetts beschreibt Simon Hecquet im Gespräch mit Yvane Chapuis folgendermaßen: »La naissance du Quatuor est liée à une expérience de récréation d'un duo de Kurt Jooss intitulé *Märtzlied* [sic!] que nous avons menée, Anne [Collod, jw] et moi, dans le cadre de notre examen de fin d'études d'apprentissage de la cinématographie *Laban*, dans la classe de Jacqueline Challet-Haas au conservatoire de la Villette. Nous avons proposé à Christophe Wavelet et Dominique Brun de s'associer à nous pour ce travail. Il n'existe du duo de Kurt Jooss aucun film, aucune autre trace que la partition de Knust, établie l'année même de la création de ce duo. Il fallait réinventer cette danse dans un autre temps, un autre espace, dans d'autres corps, en sachant qu'aucun d'entre nous n'était passé par l'école d'Essen, où la pièce fut créée en 1953. Le plaisir que nous avons eu à conduire ce travail et l'intérêt pour les questions ouvertes par ce que permet le recours à l'outil partitionnel nous ont donné envie de poursuivre.« Vgl. Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16 (Hervorhebung im Original).

neuerliche Übersetzung und Transposition in Bewegung erachten sie als Herausforderung, der sie sich in der choreografischen Auseinandersetzung stellen wollen. Sie setzen ihren Vorsatz in der Folge in drei programmatischen, mehrteiligen Arbeiten für die Bühne um.

Das erste Programm von Le Quatuor Albrecht Knust stellt eine eigene Variation auf ein historisches Solo von Doris Humphrey neben Rekonstruktionen von Werken derselben sowie von Kurt Jooss. Es ist noch dem Wunsch verpflichtet »de réactiver divers moments exemplaires propres aux trajectoires fondatrices de la modernité en danse«, wie es im Programm heißt.¹³ Der Fokus liegt auf der Sichtbarmachung von historischen Choreografien, von denen sonst nur noch die Titel und Namen der Beteiligten überliefert sind. Der Akt der Transkription wird bereits in diesem ersten Projekt kritisch betrachtet und die eigene Interpretation als eine von mehreren Übersetzungsmöglichkeiten ausgestellt. 1996 präsentiert Le Quatuor Albrecht Knust ein zweites Programm mit *Satisfyin' Lover* von Steve Paxton (1967) und *Contiunous Project – Altered Daily* (1970) von Yvonne Rainer.¹⁴ Bevor sich die Formation im Jahr 2003 wieder auflöst, entsteht 2000 mit *...d'un faune (éclats)* eine Auseinandersetzung mit *L'après-midi d'un faune* von Waslaw Nijinsky (Musik: Claude Debussy) aus dem Jahr 1912.¹⁵ Es handelt sich noch expliziter als in den vorangehenden Arbeiten nicht »nur« um Rekonstruktionen und Wiederaufnahmen, wie sie zu der Zeit auch an staatlichen Theaterhäusern und in größeren Kompanien

13 | Vgl. das Programm der Fondation Cartier 1996, zit.n. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 31. Das erste Programm mit Premiere 1994 trug den Titel *Danses de papier* und umfasste Rekonstruktionen der Soli *Circular Descent* und *Pointed Ascent* (zusammengefasst als *Two Ecstatic Themes*, 1931), die Variation auf *Circular Descent* von Dominique Brun (*Du ravissement*, 1994) und *Märzlied* von Kurt Jooss (1953).

14 | Die Resonanz auf diese beiden Arbeiten war sowohl von Seiten des Publikums wie auch innerhalb der Tanzszene positiv. Isabelle Launey führt dies unter anderem auf die Faszination der in Frankreich damals erst noch zu entdeckenden, prozessualen Arbeitsweise der beiden paradigmatischen Choreografien des amerikanischen Postmodern Dance zurück. Le Quatuor Albrecht Knust habe gar zu einer Renaissance des Postmodern Dance in den 1990er Jahren in Frankreich beigetragen, vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 33.

15 | Die Mitglieder verfolgen daraufhin jeweils eigene Projekte: Anne Collod erarbeitet beispielsweise 2008-09 eine Rekonstruktion von *Parades and Changes* (1965) im Dialog mit Anna Halprin; Dominique Brun beschäftigt sich von 2008 bis 2014 mit verschiedenen Rekonstruktionsansätzen von *Le sacre du printemps* (1913) von Waslaw Nijinsky; Simon Hecquet setzt sich in *Elle m'avait pas dit tout ça...* (2013) mit Erinnerungsvorgängen aufgrund des kongenialen Stückes *May B.* (1981) von Maguy Marin auseinander (zusammen mit Sabine Prokhoris); Christophe Wavelet tritt als Kurator und Kritiker vielseitig in Erscheinung.

zum Repertoire gehören.¹⁶ Vielmehr wird der Arbeitsprozess in ...*d'un faune (éclats)* mitreflektiert, diskursiviert und auf der Bühne sichtbar gemacht. Die Entzifferung einer Notation, deren Lektüre und Umsetzung, wie sie bereits im ersten Projekt *Danses de papier* erfolgte, wird mit der im zweiten Projekt praktizierten (und in den rekonstruierten Werken bereits angelegten) prozesshaften Arbeitsweise, den improvisierten Formen und den daraus resultierenden kontinuierlichen Verschiebungen abermals verbunden, um so den Umgang mit der (Tanz-)Vergangenheit grundsätzlich zu reflektieren.

In der Folge gilt Le Quatuor Albrecht Knust als Protagonist und Wegbereiter¹⁷ einer Spielart des zeitgenössischen Tanzes, zu der später auch Olga de Sotos *histoire(s)* zählen wird: Tanz wird als Aushandlungsort für Positionen der Vergangenheit im Hinblick auf Erkenntnisse in der Gegenwart gefasst. Die Choreografierenden beziehen sich dabei explizit auf vergangene Tanzereignisse, haben aber nicht primär die Ereignisse selbst zum Gegenstand, sondern benutzen diese als Ausgangslage im Sinne eines zu befragenden Forschungsmaterials sowie als Reibungsfläche im Hinblick auf das eigene Schaffen und damit verbundene Fragestellungen. Tanzgeschichte wird so in der künstlerischen Auseinandersetzung zu einem Dialogpartner, an dem das eigene Wirken und dessen Bedingungen abgeglichen werden.

Wiewohl die vorliegende Untersuchung keine historische Aufarbeitung des Phänomens verfolgt, soll die kursorische Rückblende doch dazu beitragen, Funktionen und Wirkungen herausarbeiten zu können. So zeigt der Blick auf die frühen Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust, wie das Phänomen innerhalb der Tanzszene ab 1993 Konturen annimmt, sich rasant verbreitet und heute im Rahmen von spezifischen Fördergefäßen wie dem *Tanzfonds Erbe* in Deutschland oder dem *Kulturerbe Tanz* in der Schweiz¹⁸ bereits eine Form der Institutionalisierung erfährt. Anfang der 1990er Jahre allerdings stellte die historische Rückbezüglichkeit für zeitgenössische Choreografinnen und Choreografen der Freien Szene noch ein, wenn nicht brisantes, so doch mutiges und singuläres künstlerisches Unterfangen dar. Im Gegensatz zu den späteren wird das erste Programm des Quatuor Albrecht Knust von Seiten der Tanzszene noch mit großer Skepsis aufgenommen. Anne Collod berichtet: »[...] Nous avons été confrontés à des réactions très vives de la part des acteurs du monde de la danse. Danseurs, pédagogues ou théoriciens nous ont reproché

16 | Zu der verbreiteten Rekonstruktionspraxis in den 1980er Jahren vgl. exemplarisch Thomas, Helen: *Reconstructing the Dance: In Search of Authenticity?* In: Dies.: *The Body, Dance and Cultural Theory*. London 2003, S. 121; Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 140.

17 | Vgl. beispielsweise Launey: *Poétiques de la citation* 2010.

18 | Vgl. www.tanzfonds.de beziehungsweise www.tanzpreise.ch.

de nous emparer d'un héritage sans avoir de rapport de filiation avec l'œuvre.«¹⁹ Die fehlende Zeitzugehörigkeit als Legitimation für die Beschäftigung mit der Tanzkunst ist ein Vorwurf, der im Zusammenhang mit Rekonstruktionen bis heute nachhallt und, wenn es um das Verwalten eines Erbes oder die Zugänglichkeit zu Archiven geht, nach wie vor wirkungsmächtig ist.²⁰ Das Quatuor Albrecht Knust stößt allerdings nicht nur in einschlägigen Rekonstruktionskreisen auf skeptische Reaktionen, sondern auch innerhalb der Tanzszene.²¹ So steht die Hinwendung zur Vergangenheit, wie sie Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet und Christophe Wavelet beispielhaft als Vertretende der Freien Tanzszene vornehmen, in eklatantem Widerspruch zum Postulat des ›Neuen‹, das die zeitgenössische Tanzszene seit der Moderne verinnerlicht hat.²² Die Interpretation eines kanonischen Werkes der Tanzgeschichte des 20.

19 | Collod in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 22. Nachgezeichnet ist die Kontroverse auch in *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 4, 2000, S. 46-50, einem Sonderheft zu Nijinkys 50. Todestag.

20 | Vgl. dazu exemplarisch Berg: *The Sense of the Past* 1999, S. 243; Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 140; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 33, sowie Servos, Norbert: Was der Körper erinnert. Repertoirepflege bei Pina Bausch. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 193-199. Vgl. dazu weiter auch die Ausführungen zu Überlieferungsformen im Tanz im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

21 | »Ces *Danses de papier* venaient révéler de surcroît, du fait même de leur écho confidentiel, une méfiance, voire une forte résistance du milieu chorégraphique quant aux possibilités du partitionnel, et au-delà des usages de la citation qu'il permettait.« Vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 32.

22 | Das Quatuor erweiterte sich alsbald zu einem Künstlerkollektiv. Bereits für das zweite Programm gehören dazu Alain Buffard, Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy und Martha Moore, die sich später zum Teil selbst mit historischen Choreografien auseinandersetzen. Zu einem mit dem Kollektiv freundschaftlich verbundenen Kreis von Künstlerinnen und Künstlern gehören ebenso Boris Charmatz, der eine Interpretation des *Faune* tanzte, sowie Ève Couturier, Yves Godin, Jennifer Lacey, Laurence Louppe, Pascal Quéneau, Laurence Rondoni, Jean-Jacques Palix, Jean-Christoph Paré, Cécile Proust, Loïc Touzé. Die Zusammenarbeit gestaltete sich als non-hierarchisch, wie Christophe Wavelet betont: »Le mode relationnel adopté dès notre rencontre nous a permis de postuler et de mettre en acte un rapport d'égalité, c'est à dire une co-responsabilité des choix artistiques qui passait par une dynamique conversation faite de dialogues et de débats dans le moment de l'expérience commune.« Vgl. Christoph Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19. Diese Form der kollektiven Arbeitsweise ist im Bereich von Rekonstruktionen so nicht üblich. In der Regel definiert hier ein kleines Team von Experten – Notationsspezialistinnen und -spezialisten, Zeit-

Jahrhunderts war lange Zeit, wenn überhaupt, den institutionell gebundenen Ensembles vorbehalten.²³ Christoph Wavelet erklärt das ungewöhnliche Interesse folgendermaßen:

»Nous avons le sentiment d'appartenir à une génération de danseurs amnésique, pour laquelle le rapport à l'histoire (des pratiques ou des projets artistiques), autant qu'à la mémoire et à la transmission, n'était qu'insuffisamment problématisé. D'un côté, un ciel idéal où flottaient quelques noms promus comme fétiche (Graham, Wigman, Humphrey, Limon, Nikolaïs, Cunningham, Bausch...) selon une conception téléologique de l'histoire. De l'autre, son corollaire: un déni des questions léguées par les activités et les projets de ces mêmes noms.«²⁴

Wavelet benennt damit eine entscheidende Voraussetzung, die für die (kritische) Beschäftigung mit Tanzgeschichte in der Freien Szene seit den 1990er Jahren charakteristisch werden soll: Es zeichnet sich ein verändertes Geschichtsbewusstsein ab, das seinen Ausdruck explizit in der künstlerischen Arbeit findet. Auch werden der Anspruch und das Interesse der Tanzschaffenden deutlich, in der Historisierung des eigenen Faches eine Stimme zu bilden.

HISTORISCHES BEWUSSTSEIN IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ

Der Deutsche Tanzwissenschaftler Franz Anton Cramer sieht in der Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Vergangenheit grundsätzlich die Dynamik der aktuellen Tanzentwicklungen begründet: Nichts sei so präsent wie die eigene Vergangenheit und deren Eintragungen ins Zukünftige, schreibt er.²⁵ Erst aus dem komplexen und komplizierten Umgang mit den Instanzen der Tradition, der Bewahrung und der Hierarchien würden sich spezifische Positionen, Haltungen und Erkenntnisse entwickeln und den Blick auf ihr ›Anderes‹, auf die Vorlage und ihre geschichtliche Dimensionierung verändern.

zeugen, Choreografinnen und Choreografen – die Art und Weise einer Aktualisierung. Vgl. dazu exemplarisch: Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: *Confronting Oblivion: Key-note Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets*. In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000, S. 4.

23 | Vgl. beispielsweise Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch Gabriele Brandstetter betont: »Natürlich sind es zumeist nur die besonders renommierten und gut ausgestatteten Kompanien, die solche Retrospektiven und solche Transfers [...] finanzieren können.« Vgl. Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 15.

24 | Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19.

25 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 76.

Zeitgenössischer Tanz sei deshalb, auch wenn oft das Gegenteil behauptet werde, eine »eminent historische Angelegenheit«.²⁶ Hierzu gehört gemäß Cramer auch die Annahme, dass jede Darstellung eines Körpers in der künstlerischen Gestaltung immer abhängig von biografischen Fakten und ihrer Verdrängung sei. Demnach manifestiert sich das Historische im Tanz immer auch in Form von autobiografischen, sozialgeschichtlichen oder diskursabhängigen Einflüssen. Oder mit den Worten des Tänzers und Choreografen Christophe Wavelet: »Nous ne tombions pas du ciel«.²⁷

Selbstverständlich gilt diese Annahme für jede körperliche Darstellung. In Bezug auf den Tanz ist jedoch besonders, dass dieser Umstand zum Untersuchungsgegenstand der Kunst selbst wird. In diesem Sinne ist das Vorhaben des Quatuor Albrecht Knust ein klar politisches: »Nous voulions en finir avec cette hiérarchisation du discours et du geste dont, comme tant d'autres, nous avions si longtemps pâti.«²⁸ Er und seine Mitstreiter gehören einer Generation von Tänzerinnen und Tänzern an, die in den 1980er und frühen 1990er Jahren alle Engagements in großen Tanzcompagnies innehatten. Sie sammelten ihre frühen beruflichen Erfahrungen entsprechend in einem Umfeld, das eine Rhetorik des Fortschritts pflegte: Auf der Suche nach dem immer Neuen erklärten sie schon das vorjährige Repertoire für hinfällig, wie der britische Tanzhistoriker Ramsay Burt schreibt.²⁹ Gegen dieses Diktum beziehen Wavelet und seine Mitstreiter entschiedene Position. Sie wollen sich aktiv mit der eigenen Fachgeschichte befassen und dieser mittels ihrer eigenen Sprache eine Stimme verleihen:

»L'histoire ne devait plus rester un continent mort, dont l'objet aurait été un éternel renouvellement ou un éternel état natif des choses. Nous partagions cette nécessité de nous confronter à l'histoire, sans très bien savoir ce que cela signifiait, mais de s'y confronter de manière concrète, c'est-à-dire de se confronter à des œuvres par un agi chorégraphique, qui comme toute activité humaine en général et artistique en particulier interroge et donne à penser.«³⁰

So beschreibt Christophe Wavelet das künstlerische Programm des Quatuor auch als eine Form der Konfrontation mit Tanzgeschichte und macht sich stark

26 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 76.

27 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

28 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

29 | »The promotional rhetoric surrounding much contemporary dance at this time invariably emphasised its pursuit of progress for its own sake, sometimes almost seeming to imply that last year's repertoire was already obsolete.« Vgl. Burt: Revisiting ›No to Spectacle‹ 2008, S. 51.

30 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

für ein Kunstverständnis von Tanz als ein sich kritisch am gesellschaftlichen Diskurs beteiligender Akteur.

In eine ähnliche Richtung wie Wavelet argumentieren auch andere Choreografinnen und Choreografen, die sich mit der tänzerischen Fachgeschichte befassen. Boris Charmatz, ein weiterer Protagonist der französischen Tanzszene und Leiter des Musée de la danse in Rennes, stellt beispielsweise seine ganze Arbeit unter die Leitfrage: »Où est l'histoire?«³¹ Die Antwort darauf erprobt er derzeit sowohl in seiner Museumsstruktur wie in der choreografischen Arbeit: »L'histoire est dans les corps, les textes, les livres, les images, les mots etc.« Ihr Erkunden gehört für ihn zu den Grundfesten der Tanzkunst, wenn dies auch nicht immer explizit herausgestrichen oder künstlerisch Thema sein müsse.

Jérôme Bel, als beharrlicher In-Fragesteller kultureller und struktureller Begebenheiten, gründet seine Identität als Künstler ebenfalls auf seine Vorgänger: »En fait, j'ai toujours su que tout ce que je pouvais faire dans mon travail n'était possible que grâce au travail de certains collègues et prédécesseurs.«³² Es gebe keine Essenz ›Jérôme Bel‹, nur eine Konstruktion dieses Subjektes, und diese, so sagt er, habe sich im Theater herausgebildet. In all seinen Arbeiten versuche er letztlich herauszufinden, was er selber gemeinsam mit anderen Zuschauenden im Dunkel des Theatersaals alles schon erlebt habe.³³ Allerdings fügt er an: »En parlant comme ça, je me dis que je suis un chorégraphe du passé... Brrrrrrrrrr.«³⁴ Bei allem Beharren auf der Vergangenheit als subjektbildend und als inhaltlicher Impulsgeber für die künstlerische Arbeit, ist der Fokus, so könnte man seinen Ausdruck des Widerstrebens deuten, doch immer klar auf die Gegenwart gerichtet.

Der Schweizer Choreograf Foofwa d'Imobilité wiederum spricht im Zusammenhang mit Tanzgeschichte von der künstlerischen ›DNA‹, als dem Rückgrat, auf dem jede choreografische und tänzerische Arbeit fußt: »J'utilise ce que je connais, qui est un héritage classique, ›cunninghamien‹ avant tout, mais aussi ce que j'ai vu à New York et en Europe. Ce qui est génial, c'est de ne pas refuser son patrimoine. C'est ça qui fait notre ›ADN‹ en tant que chorégraphe.«³⁵ Auch wenn er damit möglicherweise weniger einem politischen

31 | Dieses und das folgende Zitat stammen aus einem Gespräch mit dem Choreografen, welches ich am 14. November 2012 in Rennes führte.

32 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 11.

33 | Evident wird dies unter anderem in seinen Tanzbiografien *Véronique Doisneau*, *Isabel Torres*, *Cédric Andrieux*, *Lutz Förster* und *Pichet Klunchun and myself* (2004-2009).

34 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

35 | Foofwa d'Imobilité in: Lador, Gaëlle: *Mimésix: retour vers le futur*. Interview. In: *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine de Genève*. Nr. 35, 2005, S. 11. Der Choreograf stellt diese Haltung in mehreren seiner Arbeiten explizit aus wie bei-

Anspruch das Wort redet und mehr unter dem Aspekt eines genuin künstlerischen Interesses an Tanzgeschichte als ›Forschungsmaterial‹ argumentiert, so ist doch Foofwa d'Imobilité und dem Quatuor Albrecht Knust gemeinsam, dass sie ihre künstlerische Laufbahn und Identität grundsätzlich als historisch informiert verstehen. Christophe Wavelet sagt dazu:

»Nous [...] savions que nous étions, comme tous, passés par différents processus d'apprentissage institutionnalisés, la famille, l'école, l'enseignement artistique etc. C'est entre autres vis-à-vis des ces ›acquis‹ qu'il s'agissait d'engager un travail critique en réexaminant différents présupposés liés à ce qui nous constituait, comme sujet, comme ›danseurs‹. C'est à cela que nous nous sommes employés, et le plus souvent fort joyeusement...«³⁶

Während das ›Erbe‹ bei Wavelet einen kritischen Umgang geradezu einfordert, so geht es Foofwa d'Imobilité weniger um ein Neuschreiben von Geschichte, sondern mehr um ein Sichtbarmachen und Aufzeigen verschiedener Traditionslinien. Gleichzeitig äußert er ein starkes Votum dafür, sich überhaupt mit Geschichte zu befassen – um die eigene Arbeit besser zu verstehen, aber auch um seinen eigenen künstlerischen Weg zu finden: »Le passé est une passerelle vers le futur. Je le questionne sans nostalgie. Plus on a de connaissances sur ses origines, plus on a conscience du passé, et des choses étonnantes que les autres ont fait avant nous, et plus cela libère notre créativité.«³⁷ An anderer Stelle, in Bezug auf seinen für die zeitgenössische Tanzbühne ungewöhnlichen Einsatz von Pantomime, sagt er weiter: »Man kann diese Mittel und Strategien heute alle verwenden, um über sie hinauszugehen. Im Gegensatz zu Yvonne Rainers ›No‹-Manifest, hätte ich Lust, ein ›Ja‹-Manifest zu schreiben. Im Idealfall bedeutet das, ja zu allem zu sagen, um ein Thema erforschen zu können.«³⁸ Trotz diesem positivistischen Grundgestus schwingt in Foofwa d'Imobilités Arbeiten, wie noch zu zeigen sein wird, auch eine leise Kritik mit oder doch

spielsweise in *Mimésix* (2005), *Musings* (2009), *Histoires condansées* (eine Lecture Performance zur Geschichte des Tanzes, 2011), *Utile/Inutile* (2015-2017). Als Tänzer ist er außerdem in Boris Charmatz' *50 ans de danse* (2009) und in *Un américain à Paris* (2009) von Mathilde Monnier zu sehen.

36 | Wavelet in: Chapuis: *Le Quatuor Albrecht Knust* 2002, S. 19.

37 | Foofwa d'Imobilité, zit.n.: Jaquéry, Corinne: Foofwa d'Imobilité. Retour vers le futur. In: *Le Courrier*. 18.03.2011 (ohne Seitenangaben), www.lecourrier.ch/foofwa_d_imobilite_retour_vers_le_futur, 21.09.2015.

38 | Foofwa d'Imobilité, zit.n.: Siegmund, Gerald: Foofwa d'Imobilité. In: *ballett international – tanz aktuell*, Nr. 10, 2006, S. 58. Ein derartiges »Yes Manifesto« erstellte beispielsweise Mette Ingvarstsen 2004, vgl. www.metteingvarstsen.net/2011/09/50-50, 21.09.2015.

wenigstens ein Appell für einen pragmatischen Umgang mit Vorbildern und Vorgaben. Als vormalig klassischer Tänzer beim Stuttgarter Ballett und später als Tänzer in der Merce Cunningham Dance Company pflegt er selbst einen spielerischen, wenn auch respektvollen Ansatz. Wiewohl sich seine Erfahrungen gewissermaßen in seine ›Gene‹ eingetragen haben, um bei seinem Bild der ›DNA‹ zu bleiben, fordert er, gerade daraus eine jeweils eigene künstlerische Sprache zu finden.

Der US-amerikanische Tanzwissenschaftler André Lepecki spricht anstelle der DNA von einem gemeinsamen ›Fundament‹, einem »common ground of concerns«,³⁹ auf dem jede Bewegung immer schon ein Wieder-Begehen bekannter Wege sei, ein ›Stolpern‹ über Entdeckungen, wie Geschichte potentiell auch sein könnte. Das Erkennen und Annehmen dieser Gemeinsamkeit erachtet er als konstitutiv für den zeitgenössischen europäischen Tanz:

»Much of dance history has been caught in the webs of self-contained narratives of family feuds and lines of transmission. Rather, I would like to make it clear that I am indeed mapping a common ground of concerns, a ground that has been stepped on and explored before by previous generations of dancers, performers, visual artists, performance artists and choreographers whose bodies, weight and impacts defines the grooves of the terrain where contemporary European dance currently strolls and stumbles on.«⁴⁰

Tradition werde nicht länger als glatte, klar konturierte und abgeschlossene Grundlage verstanden, auf der das Zukünftige als immer ›Neues‹ aufbaue, sondern Geschichte rücke ins Bewusstsein als ein ›Nährboden‹ für Ereignisse, Haltungen, Ästhetiken, Topologien, historische Bewegungen und zeitgenössische Trends: »By mapping and accepting this common ground, by extending it across time and space, the past loses its ephemeral gloss and becomes literally alive at the present moment – whenever one moves on it.«⁴¹

Ein solches »Bewusstwerden der eigenen Geschichte«⁴², das Bedürfnis nach Teilhabe und Mitsprache an tanzhistoriografischen Prozessen zeigt sich in den genannten Beispielen auf ganz unterschiedliche Weisen. Selbstverständlich schreiben sie sich mit ihren Arbeiten alle selbst in die Geschichte des Tanzes

39 | Vgl. Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170; Lepecki legt sein Augenmerk vor allem auf denjenigen »common ground«, der die Haltung des Fragens im zeitgenössischen Tanz seiner Meinung nach initiierte: die Performance Art der 1960er und 1970er Jahre, der Minimalismus und die Concept Art sowie das Tanztheater von Pina Bausch, wie er anhand von La Ribot, Jérôme Bel und Vera Mantero herausarbeitet.

40 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 172.

41 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 172f.

42 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 74.

ein. Ihre Recherchepraktiken und Darstellungsmodi stellen aber auch historische Forschungsmethoden aus, die es näher zu betrachten gilt.

Die Mitglieder des Quatuor Albrecht Knust beispielsweise vergleichen ihren Umgang mit Notationen als Quellenmaterial mit der Entzifferung von Karten oder Schriftzeichen, welche nie dasselbe seien wie die Landschaft oder das bezeichnete Ding an sich; entsprechend sei auch Geschichte in einer Notationsschrift nur in Form einer möglichen Auslegung festgehalten, die in der Lektüre schon wieder eine Veränderung erfahre.⁴³ Stets finde ein Übersetzungsprozess statt, dem sie in den choreografischen Arbeiten Sichtbarkeit verleihen wollen, ohne dabei zu vernachlässigen, dass sie selbst Teil des Systems und gerade im Begriff seien, ein ›Werk‹ in den Kanon der Geschichte einzuschreiben. »Une partition est un vecteur de transmission qui articule le témoignage d'un événement et un protocole d'action qu'il faudra *interpréter* et non *appliquer*«, betont Simon Hecquet.⁴⁴ Notationen würden nie eine Realität abbilden, sondern als abstrakte Gebilde nur auf die Möglichkeitsbedingungen einer Version eines Werkes verweisen. Wenn Le Quatuor Albrecht Knust mit seinen Arbeiten den Vorgang der Übersetzung von einer Partitur zurück in eine Choreografie hinterfragt, stellt es das daraus gewonnene ›Produkt‹ als eine Re-Konstruktion aus, die grundlegend auf dem Vorgang der Interpretation und damit der subjektiven Auslegung beruht. Christoph Wavelet beschreibt die Anforderungen folgendermaßen:

»À la fois dispositif d'inscription et de prescription, chaque partition chorégraphique est d'abord un texte, qui appelle un travail de lecture. Au fil de nos pratiques, il nous a fallu problématiser, préciser et complexifier les modalités de ce travail, qui engage des conduites conjointement kinesthétiques, cognitives et discursives. Nous nous proposons d'ouvrir l'espace d'un questionnement [...].«⁴⁵

Die Notationen, die in Form von Texten die choreografische Dimension eines Werkes abbilden, unterliegen also vielfältigen Interpretationen und lösen eine ganze Reihe von anschließenden Fragestellungen aus, die nicht nur in und durch die Notation eine Antwort finden, sondern weitere Forschungsarbeiten nach sich ziehen, zu denen Wavelet auch die Arbeit an der Bewegung zählt. So geben Notationen beispielsweise keine Auskunft über die Entstehungsbedingungen einer Choreografie und auch nicht über ›das Tanzen‹ an sich – die Bewegung, den Akt. Die Notation stellt für das Quatuor denn auch weniger ein Analyseobjekt dar, als vielmehr eine Art Wegweiser für mögliche Erfahrungs-

43 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Simon Hecquet: In: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

44 | Hecquet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 19.

45 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16.

werte: »[N]otre projet aura moins visé le partitionnel en tant qu'objet d'analyse qu'en tant que vecteur d'expérience et fraying de possibles.«⁴⁶ Sie wird nicht analysiert im Hinblick auf die Wiederherstellung eines Werkes, sondern gelesen als eine Praktik, die es im Prozess selber zu problematisieren, präzisieren und in ihrer Komplexität gar noch zu stärken gilt.

Dieses Aufzeigen von Möglichkeitsbedingungen ausgehend von einer Notation ist eine weitere, mögliche Ausprägung der choreografischen Reflexion von Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung. Ein exemplarischer Blick auf ...*d'un faune (éclats)* von Le Quatuor Albrecht Knust und *histoire(s)* von Olga de Soto zeigt, welche Formen die Darstellung von ›Original‹ und ›Revival‹ auf der Bühne schließlich annehmen können.

TANZ ALS MENTALER RAUM

Für ...*d'un faune (éclats)* verwenden Le Quatuor Albrecht Knust verschiedene dokumentarische Materialien.⁴⁷ Einerseits schriftliche, visuelle und grafische Aufzeichnungen, die bereits vielfältige Interpretations- und Übertragungsprozesse durchlaufen haben wie Nijinskys eigene Notation von *L'après-midi d'un faune* von 1915, die Entschlüsselung und Übertragung in Labanotation von Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke von 1989, Stephan Mallarmés gleichnamiges, der musikalischen Komposition zugrundeliegendes Gedicht von 1876, verschiedene Stadien der Komposition Claude Debussys und die ikonisch gewordenen Fotografien von Adolf de Meyer.⁴⁸ Andererseits werden auch Legenden, welche sich um die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte und die damit in Verbindung stehenden Versionen und Interpretationen des Stückes ranken, sowie Improvisationen ausgehend von der Erinnerung der Tanzenden beigezogen. Sie werden auf verschiedene und wechselnde Arten zu der Notation und deren Umsetzung in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Tänzerinnen und Tänzer, die den *Faune* live gesehen, selbst getanzt oder sonst einen Bezug dazu haben, erzählen aus dem Off ihre Erinnerungen. Weiter werden histori-

46 | Wavelet in: Chapuis: Le Quatuor Albrecht Knust 2002, S. 16.

47 | Die Darstellung erfolgt aufgrund des gleichnamigen halbstündigen Films (2000) von Christophe Wavelet und Simon Hecquet mit Emmanuelle Hyunh, Jean-Christophe Pare, Boris Charmatz, Loïc Touzé, Jennifer Lacey; Musik: Claude Debussy, Frederic Chopin (mit Ausschnitten der Bühnenversion) sowie den Beschreibungen von Launey: *Poétiques de la citation* 2010, und Siegmund: *Affekt, Technik, Diskurs* 2012, S. 24-26.

48 | Vgl. zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von *L'après-midi d'un faune* auch Nectoux, Jean-Michel; Jeschke, Claudia (Hg.): *Mallarmé – Debussy – Nijinskij – De Meyer. Nachmittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie*. München 1989.

sche Texte gelesen, Referenzen an die griechische Vasenmalerei in einer kleinen Lecture Performance vorgeführt, ikonisch gewordene Posen aus Nijinskys Œuvre getanzt und mit Auszügen aus Schwarz-Weiß-Filmen Bilder der damaligen Zeit evoziert. Von der Partitur werden zuerst einzelne Fragmente durch verschiedene Tänzerinnen und Tänzer interpretiert, beispielsweise der Part der Großen Nymphe durch drei männliche Tänzer (Jean-Christoph Paré, Loïc Touzé, Boris Charmatz) in Stille. Sie weisen unter anderem darauf hin, dass sich anhand der Notation das Geschlecht nicht ablesen lasse, weil sich dieses nicht aus der notierten Bewegungsabfolge allein erschließe. Es folgen verschiedene Varianten von Rekonstruktionen (beispielsweise in Alltagskleidern) sowie Filmausschnitte und Projektionen. Auch die Rekonstruktion der gesamten Notation ist in ...*d'un faune (éclats)* zu sehen, allerdings im Rollentausch bei jeder Aufführung. Dadurch eröffnet sich über die gesamte Serie der Aufführungen hinweg ein Panorama an Interpretationen, wie sie auch die Aufführungsgeschichte des *Faune* historisch prägt. Das Verhältnis der 1989 von Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke entzifferten Notationsschrift zum ›Original‹ 1912, der Grad an Authentizität der Partitur gegenüber der oralen Tradition der Erinnerungsleistung, die ›Wahrheit‹ des Geschriebenen und die Vagheit des Erzählten – all dies sind Themen, die Le Quatuor Albrecht Knust auf der Bühne zur Debatte stellt, indem es der geschriebenen Geschichte diejenige eines dynamisch-choreografischen und kollektiven Erinnerungsprozesses gegenüberstellt.

Wiewohl die Erinnerungsarbeit auch im Zentrum von Olga de Sotos *histoire(s)* steht, geht es bei ihr nicht um die Auseinandersetzung mit einer Notation, mit Übersetzungsleistungen und der Auswahl von Quellenmaterial. Sie konzentriert sich vielmehr ganz auf eine Oral History des Tanzes, als andere, nicht tänzerische Form der Rekonstruktion eines historischen Tanzereignisses.⁴⁹ Damit ist implizit auch die Rekonstruierbarkeit von Tanz zur Diskussion gestellt. Ihr Zugang zielt jedoch weniger auf die Vermittlung eines historischen Originals, sondern stellt mehr einen Kommentar auf die Erinnerungsleistung als solche dar.

So stehen kurz vor Schluss des Stückes auf der linken Bühnenseite zwei kleine Leinwände, eine auf dem Boden, die andere auf einen Ständer montiert. Daneben ist eine große Leinwand angebracht, die vom Boden fast bis zur Decke reicht, während eine kleinere davor in der Luft hängt. Diese Anordnung wird von einem Projektor beleuchtet, so dass die vordere Leinwand einen Schatten auf die hintere wirft. Es sind keine Bilder zu sehen, nur ein bläuliches Licht, das zunehmend verblasst. Zu hören sind jetzt, nach all den Anekdoten und Erinnerungsfetzen, die Eckdaten der Zeitzeugen, aufgezählt von deren Stimmen

49 | Vgl. dazu auch Wehren, Julia: Tanz in den Köpfen. Wie Olga de Soto aus Erinnerungen Vergangenheit konstruiert. In: Burkhard, Helga; Walsdorf, Hanna (Hg.): Tanz vermittelt – Tanz vermitteln. Hg. v. der Gesellschaft für Tanzforschung. Leipzig 2010, S. 35-44.

aus dem Off: Wo sie geboren sind, welchen Beruf sie ausgeübt haben und in welcher Familiensituation sie leben. Einzig anhand der Stimmen lassen sich die gehörten Daten einzelnen Personen zuordnen. Dabei sehen die beleuchteten Flächen aus wie Fenster, die hinaus gerichtet sind in eine große Leere, oder, nach all dem Gehörten, in eine ferne Vergangenheit, die letztlich unerreichbar bleibt, aber doch reich angefüllt ist mit Erinnerungen. Diese, nicht die Ereignisse selbst, werden in dem räumlich-visuell-auditiven Arrangement vergegenwärtigt. Olga de Soto verzichtet in ihrer Videoperformance gänzlich auf eine Verkörperung des Vergangenen.⁵⁰ Dieses wird als unwiederbringlich Abwesendes nicht dargestellt oder präsent gemacht, trotzdem aber ständig verhandelt. Es handelt sich nicht um eine Ausstellung, sondern um ein Bühnenstück mit einer beweglichen Installation, die durch die Choreografin selbst und einen weiteren Tänzer, beide weiß gekleidet, auf der Bühne abermals inszeniert wird. Sie verstellen die Leinwände, halten sie in den Händen vor sich und werden selbst zu Projektionsflächen; sie rücken Videoprojektoren zurecht, drücken auf die Playtaste und schauen und hören, dem Publikum gleich, den Erzählungen zu. Ihre Anwesenheit weist direkt in die Gegenwart der Aufführung hinein.

Abbildung 4: histoire(s) (2004) von Olga de Soto.

© Dolorès Marat



50 | Nach einem ähnlichen Prinzip verfährt de Soto in *Débords. Reflections on the Green Table* (2012), in dem sie die Rezeption und Wirkung des Balletts von Kurt Jooss nachzeichnet, vgl. www.tanzfonds.de/de/projekte/debords-documentation, 21.09.2015.

Als Arrangeurin der Leinwände und Projektoren rückt so auch die Choreografin immer wieder ins Bild als sammelnde und ordnende Instanz.⁵¹ Ihre Rolle könnte man sinnbildend bezeichnen als die einer Historikerin, die in ihrer Tätigkeit als Forscherin zwar hinter ihr Material zurück tritt, dabei aber trotzdem sichtbar bleibt. Nicht nur hat Olga de Soto aus den Gesprächen ausgewählt, was überhaupt zu den Zuschauenden gelangt, sie hat ihre Auswahl überdies nach bestimmten – hier: choreografischen – Kriterien aufbereitet und damit die Wahrnehmung der Zuschauenden beeinflusst. Ihre angewendeten Ordnungsmuster, die Zugänge und Quellenstudien könnte man in der Folge auch als historiografische Methode *sui generis* bezeichnen. Olga de Soto hat *histoire(s)* durch das inszenierte Setting in jene Präsentationsform gebracht, in der 1946 auch *Le jeune homme et la mort* stattgefunden hatte: Ort des Geschehens ist die Theaterbühne, mit einem Mann und einer Frau als Akteure. Die Vorstellung von einem sogenannten historischen Original scheint aber trotzdem nie auf, weder in Form von Bewegungen, Bildern, Dekor noch Kostümen. Die Bühne bleibt, bis auf die Bildschirme und Projektoren, Kassettengerät und die beiden weiß gewandeten »Bühnentechniker« leer. Es geht nicht so sehr um die Aufführung von *Le jeune homme et la mort* selbst als vielmehr um die Erinnerungstätigkeit an sich, um die individuelle Konstruktion von Geschichte, und darüber hinaus um die politische und gesellschaftliche Situation nach dem Krieg in Paris, vor deren Hintergrund nicht nur die Aufführung, sondern auch die Aussagen der Befragten in der Gegenwart zu betrachten sind. Anhand der unterschiedlichen Zeitebenen von *histoire(s)* – derjenigen des erinnerten Ereignisses, der Inszenierung auf der Bühne, der Erzählsituation der Zeitzeugen sowie derjenigen der Vorstellungswelt des Publikums – eröffnen die auf der Bühne an- und abwesenden Körper auf der inszenatorischen Ebene einen mentalen Raum.

Als Einstieg in den Erinnerungsprozess wählt die Choreografin das Dekor des historischen Stückes, ein Künstleratelier. Ein Zeitzeuge beschreibt es als Dach-

51 | Für Olga de Soto handelt es sich dabei lediglich um zwei Tänzer, einen Mann und eine Frau, im Sinne der kleinstmöglichen und doch notwendigen Präsenz zweier Körper: »Il a fallu [...] que je fasse le deuil de la danse, de «ma danse», incarnée sur scène et que je me refuse l'utilisation de toute icône liée directement ou indirectement au ballet. La forme de la parole a réduit les mouvements des danseurs, un homme et une femme, jusqu'à les reléguer à un rôle discret dont la présence, les actions et les déplacements me semblent indispensables.« Vgl. Soto, Olga de: »Mettre la mémoire à l'épreuve«. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 195. Gerade wegen ihrer Funktion für die »Präsenz«, »Handlung« und »Verschiebung«, wie de Soto sagt, bietet sich meiner Meinung nach jedoch eine weiterführende Interpretation ihrer Rollen an.

boden mit Dachschrägen, ein nächster erinnert sich an eine schmale Bühne mit minimalistischem Bühnenbild, auf der der Tänzer Jean Babilée mit nackten Füßen und Oberkörper in einer blauen Latzhose tanzt. Wieder ein anderer glaubt, ein einziges Durcheinander auf der Bühne gesehen zu haben. Nach und nach tauchen in den Beschreibungen auch ein Tisch und Stühle auf. Je mehr die Zeitzeugen erzählen, desto mehr Details fördern sie zu Tage. Die Körper der Tanzenden werden plastischer: Der Mann wird als groß und muskulös beschrieben; die Tänzerin, die den Tod verkörpert, als Figur mit langen Beinen, weißem Gesicht und schwarzen Haaren. Mal wird sie als ein unsympathischer Vamp geschildert, mal als stolze, provozierende Frau. »Très Carmen«, wie Françoise Olivaux sagt, oder aber, gemäß Brigitte Evellin: »Comme une étoile de mer«. Nicht nur die Tänzerkörper der Hauptdarsteller Jean Babilée und Nathalie Philippart erhalten in der Beschreibung Gestalt, auch ihre Bewegungssprache nimmt Form an. Jean Babilée verschiebe immer wieder Objekte, bewege sich rastlos und sehr schnell von einer Seite zur anderen, akrobatisch und mit vielen hohen Sprüngen, unter anderem auf Tisch und Stühle. Ein Zeuge bemerkt, dass Babilée über ein erstaunliches Gleichgewicht verfügt habe. Insgesamt sind sich alle Befragten einig: Der Solist war ein expressiver und technisch erstaunlich versierter Tänzer. So nehmen Bilder der Körper und des Tanzes in der Vorstellung der Zuschauenden allmählich Form an; eine Wirkung, die Olga de Soto entsprechend beabsichtigte:

»La danse pourrait s'inscrire, ou en tout cas être fabulée, imaginée, projetée, dans la tête des spectateurs qui regardent *histoire(s)*. Fait qui est rendu possible grâce aux mots qui composent les souvenirs de ces témoins d'un autre temps et à la manière dont ces même mots rebondissent d'une bouche à l'autre, choquent les uns contre les autres, se répondent, se confondent, composent le film et sa décomposition dans l'espace.«⁵²

Die Erfahrung, welche die Choreografin während der Interviews mit den Zeitzeugen machte (sie sah das Ballett selbst auch nie), ist vergleichbar mit derjenigen, die sich beim Zuschauen und -hören der Videoperformance einstellt: »En cumulant les rencontres et en écoutant leurs souvenirs, mais aussi leurs hésitations, leurs oublis, leurs trous de mémoire, le project a commencé à se dessiner dans ma tête.«⁵³

Auf den Bildschirmen evozieren die Zeitzeugen das vergangene Tanzereignis lediglich in der Erzählung, die Zuschauenden folgen ihnen mental, gesteuert durch die Montage. Selbst die nur medial anwesenden Zeitzeugen werden durch die Zuschauenden imaginiert. Wie die Zeitzeugen als Erzähler

52 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 195.

53 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194.

werden so auch die Zuschauenden zu Autoren, indem sie selbst Produzenten ihrer Vorstellungsbilder und derer Bedeutungen sind. Gleichzeitig versetzt die Anwesenheit der Akteure das Publikum immer wieder in die Rahmung des Theaters. Die verschiedenen Vorstellungs- und Zeitebenen können durchaus jederzeit auseinander gehalten werden. Die lückenhafte Erinnerung, die szenische Montage, aber auch die Präsenz der zwei Performerinnen und Performer brechen die Vorstellungswelten auf und verweisen mitten in die Gegenwart, die Aufführungssituation von *histoire(s)*. Hier treffen die anwesenden Körper auf medial abgebildete und diskursiv vermittelte Körperbilder. Das heißt, ›real‹ Körper und sichtbare Bewegungen sind in diesem Fall nicht nur flüchtig, sondern gar nicht erst vorhanden beziehungsweise lediglich ein Vehikel, um die Bilder in den Köpfen in Bewegung zu bringen. In der Gegenüberstellung von Erzähltem und Imaginiertem, von tatsächlich Anwesendem und immer schon Abwesendem führt Olga de Soto vor Augen, dass Vergangenes nie einfach gegenwärtig wird, sondern immer als Konstruktion aufscheint und als eine potentielle Geschichte in das Bewusstsein rücken kann.

Das historische ›Original‹ und sein ›Revival‹⁵⁴ stellen einen historiografischen Prozess aus, der das Verhältnis von Partitur zu Original, die Frage nach Authentizität und ›Wahrheit‹ ad absurdum führt.⁵⁵ Widersprüche, Ungereimtheiten, Lücken, Leerstellen, blinde Flecken und neue Interpretationen – all dies ist den Oral Histories eigen. Olga de Soto macht mit ihrer konsequenten Fokussierung auf das orale Quellenmaterial das Verhältnis von Vergangenem und Gegenwärtigem, Erlebtem und Erzähltem, subjektiver Erfahrung und objektiver Berichterstattung in einer scheinbar einfachen Form – primär einer Reihung verschiedener Aussagen – auf der Bühne deutlich. Außerdem wendet sie damit eine Methode an, welche für die Übertragung in der Geschichte des Tanzes insgesamt konstitutiv ist: die orale – körperliche und mündliche – Überlieferungspraxis.

54 | Vgl. der gleichnamige Buchtitel: Thurner/Wehren: Original und Revival 2010.

55 | Zur Authentizitäts-Debatte im Zusammenhang mit Rekonstruktionen vgl. exemplarisch: Hutchinson Guest, Ann: Is Authenticity to be Had? In: Jordan, Stephanie (Hg.): Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. London 2000, S. 65-71, sowie Thomas, Helen: Reconstructing the Dance: In Search of Authenticity? In: Dies.: The Body, Dance and Cultural Theory. London 2003, S. 121-145. Vgl. weiter auch die Diskussion zur tänzerischen Überlieferungspraxis im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

(Selbst-)Reflexion im zeitgenössischen Tanz

Olga de Soto und das Kollektiv Le Quatuor Albrecht Knust sind eng mit der französischen Tanzszene verbunden,⁵⁶ welche diese Ausprägung des Zeitgenössischen Tanzes seither in verschiedensten Formen und Formationen erprobt und wesentlich vorangetrieben hat.⁵⁷ Die globale Ausrichtung und Vernetzung der zeitgenössischen Tanzszene macht das Phänomen allerdings schon von Beginn an keineswegs zu einer nationalen Entwicklung, sondern greift weit über die Landesgrenzen hinaus. Längst findet das als zunächst genuin euro-

56 | Die gebürtige Spanierin studierte am CNDC in Angers und arbeitete in Frankreich als Tänzerin und Performerin, unter anderem 1999-2004 in Jérôme Bels *The Show must go on*.

57 | Isabelle Launey zählt für die französische Tanzszene folgende Choreografien auf, die sich mit der Fachgeschichte künstlerisch auseinandersetzen (wobei ihr Fokus auf dem Akt des Zitierens als einer künstlerischen Strategie liegt): *Morceau* von Loïc Touzé, *Hommage* von Mark Tompkins, *Giszelle* von Xavier Le Roy, *Matière première* von den Carnets Bagouet, *Journal d'inquiétude* von Thierry Baë, *Cribles* von Emmanuelle Huynh, *Visitations* von Julia Cima sowie große Teile der Arbeiten von Boris Charmatz, Jérôme Bel, Latifa Laâbissi, Mathilde Monnier. Vgl. Launey: *Poétiques de la citation* 2010, S. 27. Launey zählt weiter auch Raimund Hoghe dazu, wobei es sich da eher um Neuinterpretationen klassischer Themen handelt. In der vorliegenden Untersuchung geht es explizit nur um Choreografien, die mittels choreografischer Verfahren Tanzgeschichte betreiben beziehungsweise Tanzgeschichtsschreibung kritisch reflektieren. Untersuchungen zu Verfahren des Zitierens oder des Erinnerns, wie diejenige von Launey, stützen sich entsprechend auf einen etwas anders gelagerten Materialkorpus. Die Aufzählung nach Launey soll aber doch verdeutlichen, wie ein künstlerisches Phänomen in der freien Szene seit Mitte der 1990er Jahren verschiedenste Formen annimmt und große Verbreitung findet. So sind auch die anderen hier analysierten Choreografien eng mit der französischen Tanzszene verknüpft, vgl. *Mimésix* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, die *Flip Book*-Reihe (2009) von Boris Charmatz oder auch Jérôme Bels biografische Serie mit *Véronique Doisneau* (2004), *Pichet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Cédric Andrieux* (2009) und *Lutz Förster* (2009).

päisch betrachtete Phänomen⁵⁸ heute auch in außereuropäischen Szenen seine Verfechter, beispielsweise den USA⁵⁹ oder Afrika.⁶⁰ Es handelt sich dabei nicht immer um kritische Reflexionen von Tanzgeschichte, auf die hier fokussiert wird, sondern ganz allgemein um eine Praxis der Aneignung und Übertragung historischer Ereignisse, wie sie die Tanzgeschichte zuvor so nicht gekannt hatte.

Historisch betrachtet stellen choreografische Reflexionen von Tanzgeschichte ein junges Phänomen dar. Sie sollen jedoch nicht als ein eigenes Genre markiert werden. Vielmehr sind sie, so meine These, im Kontext eines allgemein (selbst-)reflexiven Gestus zu betrachten,⁶¹ wie er seit Mitte

58 | Vgl. beispielsweise Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

59 | Vgl. zum Beispiel die Arbeiten der Choreografen Trajal Harrell und Richard Move.

60 | Der kongolesische Choreograf Faustin Linyekula setzt sich 2012 anhand einer Rekonstruktion von *La création du monde* von 1923 mit dem westlichen Blick auf den afrikanischen Kontinent auseinander.

61 | Gabriele Klein zeichnet unter dem Aspekt der Reflexivität die gesamte Geschichte des Modernen Tanzes nach, vgl. dies.: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 20-27. Die Entwicklungen in den 1990er Jahren stellt sie dabei als Kulminierung in Form einer Radikalisierung dar: »Tanz wird konzipiert, imaginiert und virtualisiert. Damit hat der zeitgenössische Tanz den Prozess des Reflexivwerdens des Tanzes radikalisiert.« Die »Selbstreflexivität des Mediums« würde zum »ästhetischen Konzept« erklärt und anstelle des performativen Aktes und der Materialisierung rücke die »Idee des Stückes.« Auch die Wahrnehmung des Tanzes würde auf die Reflexion einer konzeptuellen Thematik hin gesteuert. Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 25. Klein spricht in dem Zusammenhang vom sogenannten »Konzepttanz«, eine Bezeichnung, die (wie »Non dance« beziehungsweise »Nicht-Tanz«, vgl. beispielsweise Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007) mitunter auf die beschriebenen Entwicklungen im Tanz seit Mitte der 1990er Jahre angewendet und kontrovers diskutiert wird. Vgl. beispielsweise Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009; Hardt: *Sich mit der Geschichte bewegen* 2010; Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (Hg.): *New German Dance Studies. Urbana/Chicago/Springfield* 2012. Kritisch wird der Begriff »Konzepttanz« diskutiert bei Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreografien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt 2002; Siegmund, Gerald: *Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper*. In: Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007, S. 44-59. Constanze Schellow schlägt als Alternative den Begriff der »Diskurs-Choreografie« vor, wobei »Diskurs« als Theoretisierung und Reflexivität nicht in Opposition zu Tanz zu verstehen sei, sondern vielmehr für ein neues Interesse für die spezifische Produktivität von Choreografie stehe, vgl. Schellow, Constanze: *Zu zwei Diskurs-Choreografien zwischen Tanz/Theorie und Philosophie*. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 593-608. Zur Selbstreflexivität im Tanz ver-

der 1990er Jahre insbesondere in Europa zu beobachten ist und in der Regel unter dem Begriff des ›Zeitgenössischen Tanzes‹ gefasst wird.⁶²

Der französische Tanzwissenschaftler Frédéric Pouillaude bezeichnet das reflexive Moment im Tanz als dasjenige Charakteristikum, welches die verschiedenen Ausprägungen des künstlerischen Tanzes seit Mitte der 1990er Jahre bei aller Disparatheit eint. Wiewohl nicht als Beginn eines Genres ›Zeitgenössischer Tanz‹ betrachtet, so macht Pouillaude doch eine Mitte der 1990er Jahre ansetzende Bruchstelle aus, die den künstlerischen Tanz nachhaltig prägen soll. Er spricht von einer »Mutation«⁶³, die weder nur als eine Moderscheinung noch lediglich als Tendenz bezeichnet werden könne, da deren Konsequenzen hierfür zu weitreichend seien. So könne heute niemand mehr hinter diese ›Mutation‹ zurücktreten oder aber die darin reflektierten Konventionen mit derselben Naivität verfolgen wie bis anhin.⁶⁴ Dazu zählt er die Narration, die Expression, Komposition und die Virtuosität, die er dem Tanz der 1980er Jahre in der ›Gesellschaft des Spektakels‹⁶⁵ zuweist und die nun einer kritischen Revision unterzogen würden. »The eventhood of the performance, as such, comes to take itself into sight, to the extent of becoming immanent to the concept of work [...]. The spectacular giving becomes its own object and thus authorizes itself to become forms of internal calling into question [...].«⁶⁶

gleiche weiter auch Thurner, Christina: Tanz in Gedanken. Zu reflexiven (Zwischen-)Räumen in choreographischen Projekten. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München 2010, S. 261-267.

62 | Zum Begriff des Zeitgenössischen existieren verschiedene Ansätze. Das ›Zeitgenössische‹ wird einerseits gefasst als Stil, vgl. dazu exemplarisch Diehl, Ingo; Lampert, Friederike (Hg.): Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland. Leipzig 2011; und als Genrebezeichnung, wobei ›Zeitgenössischer Tanz‹ als ein eigenes Genre verstanden wird, vgl. hierzu exemplarisch Clavadetscher/Rosiny: Zeitgenössischer Tanz 2007; oder unter die Kategorie ›Moderner Tanz‹ subsumiert wird, vgl. hierzu exemplarisch Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg 2002; oder aber umgekehrt die Moderne seit der Jahrhundertwende als ›Zeitgenössischer Tanz‹ bezeichnet wird, vgl. hierzu exemplarisch Louppe: Poetik des zeitgenössischen Tanzes 2009. Unter dem Aspekt der Zeitlichkeit wiederum wird das ›Zeitgenössische‹ auch als neutrale Kategorie theoretisiert, vgl. hierzu exemplarisch Pouillaude, Frédéric: Scene and Contemporaneity. In: The Drama Review. Nr. 51/2, 2007, S. 124-135.

63 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 130.

64 | Vgl. dazu auch Thurner, Christina: Des pieds à la têtes. Réflexions critiques sur les conventions dans la danse. In: Archéologie du théâtre allemand contemporain. Têâtrepublic. Nr. 206, 2012, S. 20-24.

65 | Vgl. auch den Titel des Bandes *La société du spectacle* von Guy Debord (1967), auf das sich Pouillaude implizit bezieht.

66 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 133.

Nicht Tanz an sich sei dabei Objekt der Reflexion, sondern das performative Ereignis selbst. In seinen Umrissen erachtet er dieses »internal calling into question« als eine Adjustierung bereits erfolgter Verschiebungen in den 1960er Jahren und formuliert damit eine programmatische Negation vorangehender Strömungen, wie dies in den 1960er und 1970er Jahren im Postmodern Dance, aber auch in Formen des Tanztheaters konstitutiv war, und schon zuvor, immer wiederkehrend, zu der Geschichte des Modernen Tanzes gehört: Neue Impulse in Tanz und Choreografie nährten sich stets aus der erklärten Abkehr von Vergangenen. Dieser Umstand und seine spezifischen Implikationen für die Entwicklungen im Tanz um 1990 werden noch differenzierter betrachtet werden müssen. An dieser Stelle sollen Pouillaudes Beobachtungen jedoch zunächst als Folie verwendet werden, um gewisse Parameter aufzuzeigen, die auch auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie zutreffen, mit dem Ziel, diese in einem größeren Kontext zu situieren.

Pouillaude verhandelt ›Zeitgenossenschaft‹ als einen ›Zeit‹-Begriff: »[A] *neutral simultaneity, a contingent coexistence*. In its broader meaning and without indicating any epoch, ›contemporary‹ is *all that coexists*, all that belongs to a particular time.«⁶⁷ Er weist den Begriff als Genrebezeichnung zurück, nicht ohne zuzugeben, dass auch er sich Zuschreibungen kaum entziehen könne. Indem er den Begriff in seiner etymologischen Bedeutung an den Aspekt der Zeit knüpft, kann er sich jedoch auf die Analyse einzelner Parameter im Sinne gegenwärtiger Zeitphänomene stützen, ohne diese mit dem Label des ›Zeitgenössischen Tanzes‹ versehen zu müssen und zu einem Stil-Merkmal zu kondensieren. Für die in diesem Sinne als ›Gegenwart‹ verstandene Zeitspanne von Mitte der 1990er bis Mitte der 2000er Jahre zählt Pouillaude mehrere Parameter auf, die er für die Tanzszene als charakteristisch erachtet:⁶⁸ 1. die Auflösung fester Compagnies und die Folgen daraus für die Frage der Autorschaft und die Repertoirekultur, 2. die Anpassung an produktions- und diffusionsbedingte Mechanismen, 3. die Veränderung des Werkbegriffes überhaupt, 4. das Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie und 5. die Selbstreflexivität. Diese fünf Kategorien werde ich im Folgenden auf mein Untersuchungsfeld übertragen und kritisch diskutieren. Sie ermöglichen es, unter den Aspekten des Repertoires, der Revision von Konzepten wie Autorschaft, Werk und Originalität sowie der Frage nach der Definition von Tanz, wesentliche Charakteristika der choreografischen Historiografien herauszuarbeiten, um diese schließlich in einem weiteren Schritt als eine spezifische Form des zeitgenössischen Tanzes fassen zu können.⁶⁹

67 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 130 (Hervorhebung im Original).

68 | Vgl. zum Folgenden Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131-134.

69 | Pouillaude gründet seine Kategorien auf der Performance als Live-Ereignis, in deren präsentischer Eigenschaft er letztlich die notwendige Bedingung eines Konzepts

ZUR FRAGE DES REPERTOIRES

Tanzcompagnies als stabile Strukturen mit dauerhaften Verträgen lösen sich mit Beginn der 1990er Jahre zusehends zugunsten von temporären und lokalen Koalitionen auf, in denen Individuen ihre künstlerischen Karrieren autonom rund um definierte Projekte herum entfalten. Pouillade bezeichnet dieses Modell als sowohl liberal wie libertär.⁷⁰ Die Reduktion von ›Werken‹ auf ihren temporären Charakter und die Zusammenarbeit auf eine begrenzte Dauer, sei nicht nur eine Frage von ökonomischen Faktoren, sondern entspreche auch einem künstlerischen Bedürfnis, jeweils projektbezogen und zielgerichtet die erforderlichen Kräfte einzubeziehen. Eine Folge davon in Bezug auf die Kunst sei eine Schwächung der Rolle des Autors beziehungsweise der Autorin: Es existiert kein Choreograf mehr, der ein großes Ensemble anleitet. Auch gehe damit eine Unterhöhnung der Funktion eines Repertoires einher: »The work ceases to be only the choreographer's project and becomes the local and temporary result of a coalition that is also local and temporary.«⁷¹ Aufgrund dieses zeitlich und örtlich limitierten Prozesses, verschwinden die Legitimation und die Ressourcen für den Aufbau eines Repertoires: »[I]t is difficult for the work to subsist beyond the coalition that authorizes it. Works are constituted in repertoire only if the author's signature is enough to identify them and only if a fixed company – one that is directly related to the choreographer's name – is there to actualize them.«⁷²

Für das Phänomen der choreografischen Geschichtsreflexion ist diese Veränderung aus verschiedenen Gründen von Bedeutung. Bereits etwas früher, mit Beginn der 1980er Jahre, ist bei großen Tanzcompagnies ein Zuwachs im Bereich der Repertoirepflege zu beobachten.⁷³ Auffallend viele Rekonstruk-

des Zeitgenössischen sieht: »As for our mutation, it would be neither modern, nor post-modern. It would be *contemporary*, in an extra- or parahistorical sense [...] Therefore, it is an immanent definition of performance that comes to us: a thing that is possible only in presence and conditional to its *failure*.« Vgl. Pouillade: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 134 (Hervorhebung im Original). Diese Position wird hier nicht vertreten, zumal das Historische in seiner Wiederholung in einer rein auf Präsenz ausgerichteten Konzeption von Performance nicht stattfinden kann (vgl. dazu Teil II der vorliegenden Arbeit). Von Pouillade soll deshalb nicht seine ontologische Konzeption des Tanzes als präsentische Erfahrung übernommen werden, jedoch aber die Charakteristika, die er für die jüngsten Entwicklungen im künstlerischen Tanz in Europa herausarbeitet.

70 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Pouillade: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

71 | Pouillade: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

72 | Pouillade: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 131.

73 | Vgl. hierzu beispielsweise Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch Hanna Järvinen stellt 2002 fest: »[T]he past two decades have seen a vast boom

tionen entstehen, insbesondere von Werken des US-amerikanischen Modern Dance und des Balletts des frühen 20. Jahrhunderts, aber auch des Deutschen Ausdruckstanzes. Zudem übertragen Choreografinnen und Choreografen wie beispielsweise Merce Cunningham oder Pina Bausch ihre ursprünglich für die je eigenen Compagnies geschaffenen Werke anderen Tanzcompagnies auf der ganzen Welt und richten, falls nicht schon geschehen, eine Repertoirekultur mit ihren Compagnies ein. Dieses allgemeine Interesse an einem Fortbestand von Choreografien wird begleitet von intensiven Debatten über Rekonstruktion und Konservierung.⁷⁴ Die amerikanische Tanzforscherin Helen Thomas stellt gar fest: »[D]ance preservation [...] has become a minor industry.«⁷⁵ Diese Ent-

in dance reconstruction.« Ihrer Meinung nach ist dieser angeregt worden durch die Entzifferung und Einstudierung 1989 von Wazlaw Nijinskys Notation des *L'après-midi d'un faune* (1912). Vgl. Järvinen: *Performance and Historiography* 2002, S. 140.

74 | Vgl. Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32-45. Die Zeitschrift *The Drama Review* widmet der Rekonstruktion 1984 eine Spezialausgabe; die *Society of Dance History Scholars* regt 1992 die erste große europäische Tagung zu dem Thema an, die schließlich 1997 unter dem Titel *Dance Reconstructed: Modern Dance Art, Past, Present, Future* am Roehampton Institute in London durchgeführt wird (publiziert in Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000). Ebenfalls 1992 wird in den USA die *Dance Heritage Coalition* gegründet, welche bestehende Tanzsammlungen der USA unter einem Dach vereint, mit dem Ziel, als »national dance documentation and preservation network« gemeinsame Projekte durch zu führen und die Kommunikation sowie die politische Lobbyarbeit zu bündeln, vgl. www.danceheritage.org, 21.09.2015.

75 | Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 32. Auch die Tanzhistorikerin Ann Daly stellt fest: »Once the arcane domain of historians and librarians, preservation has become a veritable rallying cry throughout the dance world. Maybe it's a sign of the flagging energy of contemporary dance, or a case of millennial selfconsciousness about the past and future, or the result of conservative funding priorities, but preservation now occupies a top spot in the field's agenda.« Vgl. Daly, Ann: *In Dance, Preserving a Precarious Legacy Begins Onstage*. In: Dies.: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Wesleyan 2002, S. 223. Auch Cheryl LaFrance bestätigt den Befund: »In Canada, as in the United States and other nations, there is a growing sense of urgency at both the national and grassroots levels about preserving dance heritage. The urgency in Canada was precipitated at the beginning of the new millennium by the realization that the current ›senior‹ generation of choreographers, whose initial dance and companies exploded onto stages across the country in the 1960s and 1970s, were reaching retirement. These transitions could mean the potential loss of these artists' work and even of their documentation, as had happened with many of the preceding generations of choreographers.« Vgl. LaFrance, Cheryl: *Choreographers' Archive: Three Case Studies in Legacy Preservation*. In: *Dance Chronicle*. Nr. 34/1 (2011), S. 49.

wicklung rührt möglicherweise daher, dass sich mit dem allmählichen Verschwinden der Zeitzeugen des Modern Dance, des Ausdruckstanzes und des Balletts Ende des 20. Jahrhunderts ein Bewusstsein herausbildet, dass all das, was vor dem Vergessen zu retten ist, noch rechtzeitig überliefert werden muss. Der Abstand zwischen dem Beginn der Entwicklung des Modernen Tanzes um die Jahrhundertwende bis zu dem beschriebenen Repertoire- und Rekonstruktionsboom in den 1980er Jahren entspricht ziemlich genau der Zeitspanne, die der Überlebensdauer eines kommunikativen Gedächtnisses zugeschrieben wird: rund 80 Jahre oder drei Generationen. Danach folgt, was als ›Floating Gap‹⁷⁶ bezeichnet wird, eine (mit den Generationen mitfließende) Erinnerungslücke im kollektiven Gedächtnis im Verlauf von mündlichen Erinnerungsprozessen. Bereits nach 40 Jahren schwindet zudem das biografische Erinnerungsvermögen und es entsteht erstmals ein Bedürfnis nach ›Rettung‹ dessen, was noch erinnert werden kann.⁷⁷

Diese historisch nachgewiesenen Unterbrechungen in mündlichen Überlieferungsprozessen könnten eine Ursache dafür sein, dass der vornehmlich auf kommunikativen Formen der Überlieferung basierende Tanz sich Ende des 20. Jahrhunderts derart verstärkt auf die Traditionspflege beruft. Er betreibt also in dieser Logik eine Form der Rettung eines tanzhistorischen Erbes, die Überführung in ein kulturelles Gedächtnis. Nimmt man nun wieder Pouillauds Argumentation zur Hand, so folgt auf den Boom im Repertoire- und Rekonstruktionsbetrieb der 1980er Jahre also sogleich eine Krise. Dies scheint auf den ersten Blick der Theorie des ›Floating Gap‹ zu widersprechen. Betrachtet man allerdings die Arbeiten von Le Quatuor Albrecht Knust, Olga de Soto und ihren Mitstreitenden, so muss man, weiter der Logik der Argumentation folgend, dazu sagen: Es verlagert sich der Austragungsort und die Art und Weise der Auseinandersetzung mit Vergangenheit, und zwar von den institutionellen Compagnies zu der Freien Szene, von Rekonstruktionen hin zu sogenannten Reenactments.⁷⁸

76 | Der Begriff des ›Floating Gap‹ geht auf den Ethnologen Jan Vansina 1961 zurück. Untersuchungen zur Oral History bestätigen, dass auch in literalen Gesellschaften die lebendige Erinnerung nicht weiter als 80 Jahre zurückreicht und dass anstelle der mündlichen Überlieferung die schriftliche oder monumentale tritt. Der Ägyptologe und Gedächtnisforscher Jan Assmann entwickelt das Konzept in seinen Untersuchungen zum kommunikativen und kulturellen Gedächtnis weiter. Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2007, insbesondere S. 48-55.

77 | Vgl. beispielsweise Assmann: Das kulturelle Gedächtnis 2007, insb. S. 48-55.

78 | Zum Begriff und Phänomen des Reenactments vgl. die Ausführungen der vorliegenden Untersuchung im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

Die Freie Szene kannte bis anhin den Repertoirebetrieb und die Beschäftigung mit Rekonstruktionen kaum.⁷⁹ Gemäß Pouillaude laufen fluktuierende und projektbezogene Arbeitsformen, wie sie in der Freien Szene geläufig sind, sowie die Auflösung hierarchisch gebildeter Formationen mit einer einzelnen Autorschaft als Signatur der Herausbildung eines Repertoires grundsätzlich zuwider. Auch zu kleine Budgets und Ensembles bilden arbeitstechnische Ursachen für das Fehlen einer Repertoirekultur in der Freien Szene. Angesichts der ökonomischen und soziokulturellen Situation bieten sich Rekonstruktionen und Repertoirepflege also gar nicht erst an. Sie widersprechen außerdem einem kritischen Selbstverständnis Institutionen und Traditionen gegenüber, wie noch zu zeigen sein wird.

Trotzdem nehmen nun Kunstschafter der Freien Szene die Beschäftigung mit historischen Ereignissen in die Hand, wie ...*d'un faune (éclats)* und *histoire(s)* exemplarisch zeigen. Etwas zeitversetzt zeichnet sich so in der Freien Szene gewissermaßen eine Reaktion und eigene Positionierung in Bezug auf die Rekonstruktions- und Repertoirepflege im institutionellen Rahmen ab: Jene Praxis wird selbst einer Revision unterzogen.

War also noch bis vor kurzem die tänzerische Überlieferung Thema der institutionalisierten Gruppen, so scheint sich hier eine Veränderung abzuzeichnen. Die Auflösung fester Strukturen bewirkt einerseits (folgt man Pouillaudes Argumentation), dass die Repertoirepflege im institutionalisierten Rahmen abnimmt. Andererseits, so interpretiere ich die historischen Referenzen in der Freien Tanzszene, entstehen gleichzeitig neue Formen der Auseinandersetzung mit Tanzgeschichte.⁸⁰ Diese geschehen nicht primär in einem Gestus des Bewahrens und Lebendig-Haltens – womit ein wesentlicher Unterschied zur Repertoirepflege benannt ist –, sondern in Form einer künstlerischen Strategie der Reflexion und der Weiterentwicklung. Der häufige Rückbezug auf Tanzformen der 1960er und 1970er Jahre passt außerdem zu der genannten Lücke im biografischen Gedächtnis nach rund 40 Jahren. Die in verschiedenen Punkten mit dem Postmodern Dance verbundene Tanzszene der 1990er Jahre ist so gesehen darum bemüht, ihr eigenes ›Erbe‹ zu erhalten und fortzuführen.

79 | Vgl. dazu auch Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: Ders.: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge 1993, S. 133-152, insbesondere S. 133: »[T]he idea of reconstructing the work of a predecessor has been rare, until recently, among contemporary choreographers.«

80 | Zu bedenken ist hier zudem, dass zeitgleich mit der Aufweichung der Grenzen zwischen festen Häusern und Freier Szene, letztere einer starken Professionalisierung unterzogen wurde. Möglicherweise begünstigte auch diese Entwicklung die Beschäftigung mit historischen Positionen.

AUTORSCHAFT, WERK UND ORIGINAL IN REVISION

Pouillaudes zweites Charakteristikum betrifft die Produktion und Verbreitung von Choreografien. Die finanziellen Parameter, so Pouillaude, seien geradezu konstitutiv für die choreografische Arbeit geworden. Jede Choreografie werde den räumlichen und finanziellen Bedingungen des jeweiligen Aufführungs-ortes angepasst. Die Vorstellung eines abstrakten, in sich geschlossenen Werkes, wie es noch die 1980er Jahre geprägt habe, sei obsolet geworden: »Each performance on the tour (each actualization of the work) is today required to be simultaneously a premiere production and a re-creation.«⁸¹ Diese hier als Folge der Anforderung des Marktes verstandenen, flexiblen Formen von Choreografie, finden ihre Entsprechung in den genannten temporären und lokalen Koalitionen und hängen wiederum mit der dritten Kategorie von Pouillaude zusammen: Die Konzeption von Choreografie als stabiles und wiederholbares Ereignis ist in dieser Form nicht mehr haltbar. Choreografieren bedeute nicht mehr »fixing a determined gestural trace that the performer would have to mechanically actualize from one evening to the next, but rather of setting of open apparati that would have to be reencountered and reexperimented with in a different way in every instance.«⁸² Improvisation sei einer Choreografie immer schon inhärent und jede Aktualisierung bilde entsprechend eine Art der Re-Kreation.⁸³ So gesehen vollzieht sich die eigentliche Choreografie immer nur im Akt der Performance.⁸⁴ Genau hier knüpfen die Arbeiten des Quatuor Albrecht Knust an, wenn sie ausgehend von verschiedenen ›Schriften‹ den performativen Lektürevorgang ausstellen und einen geschlossenen Werkbegriff ad absurdum führen. Ebenso ist die Stabilität des Werkbegriffes Thema bei Olga de Soto, wenn sie nach den Resten sucht, die über die Dauer der Zeit von einem ›Werk‹ überhaupt noch in Erinnerung gerufen werden können.

81 | Darin zeige sich wiederum das ›Wesen‹ von Performance: »[I]ts necessary *contemporaneity*« im Sinne einer »*neutral simultaneity, a contingent coexistence*«, wie Pouillaude Zeitgenossenschaft definiert, vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132 (Hervorhebung im Original).

82 | Pouillaude spricht in dem Zusammenhang von »Komposition« als einer Schrift (nicht der grafischen Notation): »[A]s such it indicates the ensemble of procedures enabling the identification and fixing of the choreographic object as a stable and reiterable entity.« Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

83 | In den diskutierten Beispielen ist der improvisatorische Anteil relativ gering, was mitunter auf die Wiederholungen und Referenzen zurückzuführen ist, die den künstlerischen Strategien zu Grunde liegen. Trotzdem – oder gerade deshalb – steht die Frage nach dem ›Original‹ in allen Arbeiten durchwegs im Raum.

84 | Performance wird hier verstanden als Aufführung. Ist hingegen von einem Genre der ›Performance‹ die Rede, wird von ›Performance Art‹ gesprochen.

Mit dem Werkstatus wiederum verknüpft, ist die bereits erwähnte Frage nach der Autorschaft, die in den Choreografien abermals thematisiert wird und mit der von Pouillaude genannten »mechanischen Wiedergabe« im Zusammenhang steht. Sie wird unter den Aspekten der Weitergabe von Bewegung, des Verhältnisses von Meister und Schüler im Tanz und der Mechanismen der Institution Theater vielfältig und kritisch Thema. Die in der Einleitung erwähnte Solo-Serie von Jérôme Bel beispielsweise bringt die Autorschaft unter Berufung auf biografische Erfahrungen innerhalb der Rahmungen des Theaters auf den Punkt. So führt Véronique Doisneau in dem gleichnamigen Stück die Illusionsmaschinerie in den weißen Akten des romantischen Balletts durch die isolierte Darstellung der ihr zugetragenen Pose ad absurdum. Sie demonstriert, wie sie im zweiten Akt des Adagio in *Schwanensee* quälende Minuten lang regungslos zu verharren hat zwecks Rahmung des solistischen Auftritts. Ihr Kommentar zu dieser Rolle legt einen ungewohnten Blick auf die Fassade des Theaterbetriebs frei: Langweilig und verhasst seien diese Aufgaben der Mitglieder des Corps de Ballet. Entwürdigend dazu, ist man als Zuschauerin versucht anzufügen, sich gleichzeitig bewusst, dass die Wirkung der beliebten Ballette eben gerade durch solch »mechanische« Bewegungsaufgaben des Corps überhaupt erst hergestellt wird. Ramsay Burt bringt diese Erfahrung in seiner Analyse des Stückes auf den Punkt: »*Véronique Doisneau* prompts the audience to take responsibility for the actions that invisible others have to perform while entertaining them.«⁸⁵

Auch die anderen Solo-Arbeiten von Jérôme Bel können unter diesem »humanitären« Aspekt betrachtet werden. Cédric Andrieux ringt täglich im Tanztraining seinem Körper die Routine ab, die ihn zur körperlichen Umsetzung der unmöglichen Bewegungsideen von Merce Cunningham befähigt (*Cédric Andrieux* (2009)); Lutz Förster (2010) mit dem gleichnamigen Tänzer aus Pina Bauschs Wuppertaler Tanztheater führt die untrennbare Bande zwischen dem Tänzer und seiner ehemaligen Meisterin vor Augen, wenn auch mit weit weniger kritischen Zwischentönen als in den anderen beiden Stücken.⁸⁶ Während die Soli gelesen werden können als kritische Aussagen zu der Institution Ballett und zu der Disziplinierung des Körpers sowie als Kritik am System des »sprachlosen«, im Dienste eines Choreografen und seiner Bewegungssprache stehenden Tänzers, problematisieren sie darüber hinaus die Frage nach der

85 | Burt: *Revisiting 'No to spectacle'* 2008, S. 49 (Hervorhebung im Original).

86 | Den Status von Epigonen der Tanzkunst beziehungsweise das Verhältnis von Tänzerinnen und Tänzern ihnen gegenüber reflektieren auch Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésix* (2005), wenn sie deren verschiedene Stile und Techniken in einer parodistischen Nummernrevue vorführen lassen. Boris Charmatz wiederum nimmt die von Pouillaude genannten »open apparati« gar als Basis für seine *Flip Book*-Reihe. Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

Autorschaft. Besonders virulent wird dies in Lutz Förster (2009), hat Jérôme Bel hier doch nachträglich die Dreierkonstellation Choreograf/Ich-Erzähler-Tänzer/Publikum gekappt: Er zog mittels einer öffentlichen Erklärung seine Autorschaft zurück, weil das Stück seinem kritischen Anspruch nicht mehr gerecht werde, es gehöre nun ganz Lutz Förster.⁸⁷ So wird in einer über die Bühne hinaus inszenierten Strategie die Frage nach der Autorschaft und dem ›Besitz‹ von Tanzgeschichte neu gestellt.

CHOREOGRAFIE OHNE BEWEGUNG

Die vierte Mutation nach Pouillaude betrifft das Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie. Eine radikale Form davon ist bei Olga de Soto zu sehen: In ihrer Videoperformance wird überhaupt nicht mehr getanzt und doch ist ständig von Tanz die Rede und wird *histoire(s)* als Tanzstück im Rahmen von Tanzinstitutionen gezeigt. Olga de Soto selbst betont, dass sie für einmal die Worte des Tanzes, »les mots de ma danse«⁸⁸, in den Vordergrund gestellt habe: »Le but du dispositif consiste à déclencher un espace mental dans lequel le mouvement est perpétuellement convoqué, mais jamais montré.«⁸⁹ Außer Frage steht für die Choreografin, dass es sich dabei trotz der fehlenden Bewegung um Tanz handle, schließlich sei dies eine Sache der Perspektive – und der Definition von Tanz, so könnte man anfügen. »C'est vrai qu'il n'y a pas de danse incarnée sur scène«, sagt de Soto. »Cependant cela reste pour moi un spectacle de danse, fruit d'une démarche résolument chorégraphique.«⁹⁰

Mit dem abwesenden Tanz in der Choreografie verweist Pouillaude auf eine virulente Debatte, die seit den 1990er Jahren die Tanzwelt umtreibt.⁹¹ Tanz als

87 | Vgl. dazu die Notiz in der Zeitschrift tanz. Nr. 1, 2011, S. 27.

88 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194.

89 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 196.

90 | Soto: »Mettre la mémoire à l'épreuve« 2010, S. 194. Auch die Tanzenden bei Jérôme Bel und Foofwa d'Immobilité und Lebrun sprechen mitunter mehr als dass sie tanzen und/oder sie stehen und gehen in alltäglicher Façon auf der Bühne umher.

91 | Vgl. dazu exemplarisch Siegmund: Konzept ohne Tanz? 2007, S. 44-59; Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the Politic of Movement. London/New York 2006; Schneider, Katja: Vom Verschwinden der Tanzkunst aus der Choreographie? In: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 7, Laaber 2004, S. 363-366; Husemann: Ceci est de la danse 2002. Vgl. weiter auch den Themenschwerpunkt ›Konzepttanz‹ in der Zeitschrift tanzjournal. Nr. 2, 2004.

»bewegt bewegender Ausdruck«⁹² ist aus dem Fokus vieler Choreografinnen und Choreografen gerückt. Oder: Das Tänzerische des Tanzes liegt nicht mehr im Tanz der Körper, sondern in der besonderen Eigenschaft von Choreografie, wie Pirkko Husemann in ihrer Analyse von Choreografien Meg Stuarts, Xavier Le Roys und Jérôme Bels ausstellt.⁹³ Es handle sich um eine Verschiebung von »Stofflichkeit und Prozessualität vom realen Körper zur choreografischen Textur.«⁹⁴ Damit wird der Begriff der Choreografie recht eigentlich zu seinem Ursprung zurückgeführt als eine »Raum-Schrift: »There is nothing corporeal in choreography«, schreibt Gerald Siegmund. »It is a substrata of a social order, which it simultaneously produces and represents. Thus it is just relation: relation of the signs to another and to the body, which they nevertheless have to exclude. Choreography is an inhuman machine that guides and produces the body without ever being able to assimilate it.«⁹⁵ Choreografie stellt so gesehen eine abstrakte und codierte Notation dar, die mit dem Körper der Tanzenenden in einem steten Spannungsverhältnis steht. Diese Sichtweise findet sich explizit herausgestellt beim Quatuor Albrecht Knust, die umgekehrt zeigen: Tanz ist in der Choreografie allein noch nicht enthalten. Und, so wird weiter unten anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe deutlich werden, aus Choreografie kann jederzeit wieder ein anderer Tanz entstehen. Olga de Soto wiederum scheint mit ihrer choreografischen Installation zu sagen, dass Tanz immer auch mehr ist als bewegte Körper. Ihre choreografische Installation ist auf Tanz nicht angewiesen und verhandelt ihn doch ständig mit. Dass dies der Fall ist, führt Pouillaude auf den Akt des Aufführens, auf die Performance, zurück. Tanz werde mittels der Performance auf sein Wesen hin befragt: »[I]t is not »dance« as such that is the object of reflection, but rather the performance event, which is accidentally and not essentially related to dance [...].«⁹⁶ Nicht an die Bewegung selbst werde die künstlerische Befragung geknüpft, wie dies beispielsweise im Postmodern Dance der 1960er und 1970er Jahre der Fall gewesen war, und auch nicht an die choreografische Form, die im Modernen Tanz immer schon Mutationen unterworfen war, sondern an die Performance. Er hat damit die Aufführung als Spektakel im Visier: »[T]he reflective opacification of the medium »show.««⁹⁷

92 | Thurner, Christina: Beredte Körper – Sprechende Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexte. Bielefeld 2009, S. 194.

93 | Husemann: Ceci est de la danse 2002, S. 9.

94 | Husemann: Ceci est de la danse 2002, S. 9.

95 | Siegmund, Gerald: Five Theses on the Function of Choreography. In: The Skin of Movement. Scores, hg. v. Tanzquartier Wien. Nr. 0/10, 2010, S. 11.

96 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 133f.

97 | Pouillaude: Scene and Contemporaneity 2007, S. 132.

Es geht Pouillaude auch um einen politischen Anspruch, die Kunst aus der Illusionsmaschinerie heraus und auf den ›Boden der Realität‹ zu holen. Er fragt, wann etwas überhaupt anfangen, eine Performance zu sein und beklagt die Naivität, mit der in den 1980er Jahren seiner Meinung nach dem Spektakel als Form begegnet worden sei. Diese habe Choreografien zu hermetischen, distanzierten und kontextlosen ›Welten‹ werden lassen. Nicht nur seien die vorhandenen Dispositive damals nicht hinterfragt worden, man habe sie vielmehr noch zementiert. Wiewohl Pouillaude einigen Beispielen aus dieser Zeit, wie etwa *May B.* (1981) von Maguy Marin, einen künstlerischen Wert zugesteht, so beklagt er doch deren affirmativen Charakter. »This approach«, schreibt er, »has now become impossible. Today, the performance would be necessarily reflexive. The show could only escape its essential duplicity by thematizing on-stage its operation and in becoming its own object. Without the reflexivity of the spectacular medium, there can be no salvation!«⁹⁸ Es geht also nicht so sehr um Tanz, auch nicht nur um den Akt der Darstellung und des Darstellens, sondern – im Sinne Foucaults – um das Analysieren und Ausstellen der Dispositive, die den Akten noch vorausgehen.⁹⁹

Die historischen Referenzen kann man in dieser Sichtweise als Blick auf die »operation« interpretieren, wie Pouillaude schreibt, als Mittel also, um das »object« der Forschung – die Performance – in seiner Genese zu betrachten.¹⁰⁰ In den choreografischen Historiografien kommt das ›Spektakel‹ insofern zum Tragen als sie mitunter ›spektakuläre‹ historische Formationen zeigen und kritisch befragen (ein Paradebeispiel hierfür bilden wiederum *Le Quatuor Albrecht Knust* und *Jérôme Bels Solo-Arbeiten*). Durch die Praktiken des Wiederaneignens und Wiederholens bedienen sie sich dabei selbst einer genuin theatralen und ›spektakulären‹ künstlerischen Strategie: derjenigen der Imitation und Repräsentation.¹⁰¹

Pouillaudes fünf Mutationen habe ich hier akzentuiert unter den Aspekten des Repertoires, der Autorschaft, des Werks, der Frage nach dem Original und der fehlenden Bewegung im Tanz. Zentral scheint mir, dass all diese Themen in den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte tatsächlich einer Revision unterzogen werden, und zwar jeweils im Abgleich mit historischen Formationen. Pouillaudes Fokussierung auf die Performance möchte ich allerdings dahingehend erweitern, dass diese nicht nur unter dem Aspekt des

98 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 133.

99 | Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981.

100 | Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 133.

101 | Auf diesen Aspekt verweist beispielsweise auch Rebecca Schneider im Zusammenhang mit Reenactments. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, insbesondere S. 2 sowie 17-18.

Spektakels ins Auge gefasst wird, sondern auch als eine Spur des Tanzes, als Akt, der immer schon bleibt. Und zwar als Erinnerung und als Spur im und am Körper, wie weiter unten noch eingehend diskutiert wird. Die Reflexivität bezüglich Performance kann man also auch deuten als Reflexion auf das, was bleibt vom Tanz; auf das Wissen, das darin steckt, und die Vermittlung desselben. So markieren die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte den Akt der Performance als eine Spur in der Gegenwart, die sich stets von Neuem aktualisiert und in der Performance wieder artikuliert.

Positionsbestimmungen in der Gegenwart

Die historische Rückbezüglichkeit im Tanz trifft sich, wenn auch einige Jahre später, mit Entwicklungen, die in anderen Kunstrichtungen längst zur Norm geworden sind.¹⁰² So gehören Zitate, Kopien, Parodien oder auch Hommagen und Demontagen, wie sie in den choreografischen Beispielen aufscheinen, zu geläufigen Praktiken in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Insbesondere im Zusammenhang mit der Relativierung von Konzepten der Originalität und Authentizität wurde die Wiederholung in ihren verschiedenen Ausprägungen zu einem Schlüsselbegriff in der Kunstdiskussion seit den 1960er Jahren. Authentizität, verstanden als ästhetische Kategorie des Wahrhaften, Originellen, Unverfälschten wurde damals in Bezug auf Kunstwerke, aber auch im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis oder der populärhistorischen Re-enactments heftig kritisiert.¹⁰³ In der Folge ersetzte die Wiederholung als neue ästhetische Kategorie die »unermüdliche moderne Suche nach Einzigartigkeit, die nun [in der postmodernen Debatte] als Illusion entlarvt wurde.«¹⁰⁴

Auch die verschiedenen Experimente im Postmodern Dance der 1960er Jahre operieren mit repetitiven Elementen und Ready Mades. In Pina Bauschs Werk bildet die Wiederholung geradezu ein paradigmatisches Verfahren. Trotzdem ist in Bezug auf die Wahrnehmung von Tanz zur gleichen Zeit der

102 | Vgl. für die bildende Kunst exemplarisch Crow: *Modern Art in the Common Culture* 1996; Gelshorn: *Strategien der Aneignung* 2009; Kalu: *Ästhetik der Wiederholung* 2013. Aktuelle künstlerische Praktiken der Wiederholung werden außerdem diskutiert in Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013.

103 | Vgl. zum Authentizitätsbegriff auch Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006.

104 | Vgl. Daur, Uta: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld 2013, S. 8. Zur Originalitäts-Debatte in der Kunst vgl. beispielsweise Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde*. In: Dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*. Cambridge 2000, S. 151-299.

Fokus auf das präsentische Erleben als Kategorie des ›Echten‹ gerichtet.¹⁰⁵ Er blieb seinem Wesen nach die flüchtige und vergängliche Kunst schlechthin, die einzig im Live-Erlebnis wirksam war, derweil die Wiederholung als eine rein künstlerische Strategie problematisiert wurde.

Wenn nun also der Tanz in den 1990er Jahren von einem historischen Bewusstsein eingeholt wird, so manifestiert sich darin, was der Kunsthistoriker Thomas Crow für zeitgenössische Kunst als Bedingung schlechthin proklamiert: »Almost every work of serious contemporary art recapitulates, on some explicit or implicit level, the historical sequence of objects to which it belongs«, schreibt er.¹⁰⁶ »Consciousness of precedent has become very nearly the condition and definition of major artistic ambition. For that reason artists have become avid, if not unpredictable, consumers of art history.«¹⁰⁷ Crow schreibt der Kunst ein Geschichtsbewusstsein nicht nur zu, sondern fordert es geradezu ein.¹⁰⁸

Der nicht nur beschreibende, sondern auch vor-schreibende Gestus in Crows Aussagen, ist in deutlicher Ausprägung auch bei Pouillade zu finden. Der Philosoph bezieht klar Position zugunsten der von ihm beobachteten Veränderungen. Sie sind zu sehen in Abgrenzung zu den großen Tanzcompagnies, die sich in den 1980er Jahren einem dynamisch-kraftvollen Tanzvokabular verschrieben hatten (insbesondere bezieht er sich in seinen Beispielen auf die französische Tanzszene). Diese stehen bei Pouillade mit ihren statischen und relativ unbeweglichen Strukturen, ihrer Konzeption von Choreografie als geschlossenem ›Werk‹ und der Fokussierung auf die tänzerische Bewegung in der Kritik. Die Umwälzungen interpretiert er als Folge marktgesteuerter Entwicklungen, vor allem aber misst er der künstlerischen Freiheit großen Wert zu, welcher bewegliche Strukturen besser entsprechen, auch wenn mitunter die soziale Sicherheit freischaffender Künstlerinnen und Künstler darunter leidet.

In dieser Hinsicht passt Pouillades Darstellung in Form eines Imperativs exakt in den »Konnex aus Affirmation und Destruktion, Bewahren und Verwerfen, Institution und Transgression«¹⁰⁹, den Franz Anton Cramer für die Geschichte des Tanzes als konstitutiv ausmacht. Der Tanzwissenschaftler beschreibt Bruchstellen im Modernen Tanz seit Ende des 19. Jahrhunderts insge-

105 | Dieser Aspekt wird im Kapitel *Zum Paradigma der Flüchtigkeit* der vorliegenden Arbeit weiter ausgeführt.

106 | Crow: *Modern Art in Common Culture* 1996, S. 212. Er bezieht sich in seinem Artikel in erster Linie auf die Concept Art, formuliert die Forderung jedoch allgemein.

107 | Crow: *Modern Art in Common Culture* 1996, S. 212.

108 | Mit dieser Gegenüberstellung soll Tanz nicht etwa als Spätzünder bezüglich der Rezeption postmoderer Diskurse dargestellt werden. Ein Verweis auf seine Spezifik, die in folgenden Kapiteln weiter ausgeführt wird, soll damit aber vorweggenommen sein.

109 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 74.

samt als ein je konfrontatives Aufeinandertreffen von Tradition und Innovation, das sich in der offenkundigen Ablehnung und propagierten Überwindung von Vorangegangenen äußert. So schöpften der Postmodern Dance in den USA, aber auch die Tanztheaterexperimente in Deutschland ihre innovative Kraft erklärtermaßen aus der Ablehnung und propagierten Überwindung von vorangehenden Ästhetikentwürfen, wie beispielsweise das No-Manifest von Yvonne Rainer deutlich macht.¹¹⁰ Auch die Soziologin und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein bestätigt diesen Befund.¹¹¹ Sie macht unter dem Aspekt der Reflexion für die historischen Avantgardebewegungen der Jahrhundertwende bis zum US-amerikanischen Modern Dance und der deutschen Ausdruckstanzbewegung ein oppositionelles Selbstverständnis aus, das sowohl gesellschaftlich motiviert wie auch gegen eine dominante Ästhetik gewendet sei: »Im Unterschied zu diesem beständigen, an Tradition gebundenen, wenn auch diese, wie bei Forsythe, reflektierenden Modernisierungsprozesse im klassischen Tanz, versteht sich der moderne Tanz als eine neue, mit der Tradition brechende und sie überwindende Kunst.«¹¹² Drei weitere fundamentale Veränderungen ortet Klein um 1960, 1970 und wieder 1990.¹¹³ Die Bruchstelle um 1990 bezeichnet sie als eine Form der Radikalisierung, die im Verschwinden des tanzenden Subjekts kulminiert, in dem »Tanz nunmehr im Spiel von An- und Abwesenheit, von Darstellung und Wahrnehmung, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit« reflektiert werde.¹¹⁴

110 | Vgl. Rainer, Yvonne: *Work* (1961-1973). New York 1974. Zum Postmodern Dance weiter auch Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown 1993; Huschka: *Moderner Tanz* 2002. Zum Deutschen Tanztheater vgl. Schlicher, Susanne: *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten*. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg 1987.

111 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 20-27.

112 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 21.

113 | Zu Bruchstellen in der Moderne des Tanzes vgl. weiter auch Manning, Susan: *Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Reponse to Sally's Terpsichore in Sneakers*. In: *The Drama Review*. Nr. 32/4, 1988, S. 32-39, und Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

114 | Vgl. Klein: *Die reflexive Tanzmoderne* 2005, S. 25. Sie trifft sich hier also mit Pouillaudes Beobachtung vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie. Auch André Lepecki argumentiert ähnlich: »Some time in the early 1990s, it became transparent for a whole generation of choreographers and dancers that those parameters, notably the isomorphism between dance and movement, and the emphasis on dance's autonomy with regard to the verbal, had set up an ontological and political trap for dance.« Mit diesem Bewusstsein habe eine Verschiebung stattgefunden: »The current scene critiques those parameters and identifies the contours of the trap.« Vgl. Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 170.

Frédéric Pouillaude sieht gerade darin eine Rückkehr zurück zum amerikanischen Postmodern Dance der 1960er und 1970er Jahre stattfinden.¹¹⁵ Er betont, es handle sich dabei nicht um eine simple Wiederholung, seien doch die Gewichtung und Adressierung der Reflexion jeweils anders gelagert: »Whereas postmodern dance was understood as the analytic questioning of an essence (What is dance?), operating by eidetic variation and testing the limits (How far can one go without ceasing to produce dance?), our mutation seems rather to shift the questioning toward the essence of *performing* [...]«¹¹⁶ Auffallend ist, dass tatsächlich viele Choreografierende seit den 1990er Jahren auf die Bewegungsexperimente und Selbstinszenierungen der 1960er und 1970er Jahre rekurrieren.¹¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist das genannte *Continuous Project – Altered Daily* des Quatuor Albrecht Knust, viele weitere liessen sich aufzählen: *PASTForward* des White Oak Dance Project (2001), die sechsteilige Serie *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* von Trajal Harrel (2010) oder Nicole Beutlers 2: *Dialogue with Lucinda* (2010) beispielsweise beziehen sich explizit auf ihre amerikanischen Vorgänger.

Gerade im Umgang mit Bewegung sind jedoch wesentliche Unterschiede zu nennen. So wurden im Postmodern Dance Alltagsbewegungen als ebenso »tänzerisch« behandelt wie durch künstlerische und tanztechnische Methoden gestaltete Bewegungsformen.¹¹⁸ Darin zeigte sich ein starkes Streben nach Demokratisierung und Enthierarchisierung von Kunst und Alltag. Im Tanz der 1990er Jahre hingegen steht nicht die aus dem Alltag herausgehobene und einem Rechercheprozess unterzogene Bewegung im Zentrum. Vielmehr soll umgekehrt alle Bewegung – auch die künstlerische – in einen gesellschaftli-

115 | Klein betrachtet die Reflexivität als ein verbindendes Merkmal des Modernen Tanzes insgesamt, während Pouillaude nur die letzten drei Bruchstellen nach Klein unter dem Aspekt verbindet.

116 | Pouillaude: *Scene and contemporaneity* 2007, S. 132.

117 | Eine eingehende vergleichende Analyse kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Ansätze hierfür sind beispielsweise bei Ramsay Burt zu finden: Burt, Ramsay: *Judson Dance Theater. Performative Traces*. London/New York 2006; spezifisch zum Verhältnis der französischen Tanzszene zum Postmodern Dance vgl. die Einleitung von Denise Luccioni zur französischen Übersetzung von Sally Banes *Terpsichore in Sneakers*: Banes, Sally: *Terpsichore en Baskets*. Post-Modern Dance. Paris 2002.

118 | Zu den verschiedenen Charakteristika vgl. auch Banes: *Terpsichore in Sneakers* 1993; Burt: *Judson Dance Theater* 2006, Huschka: *Moderner Tanz* 2002, Husemann: *Choreographie als kritische Praxis* 2009; Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006. Mit dem kursorischen Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden soll hier keine Genealogie aufgestellt, jedoch das Phänomen in einen tanzhistorischen Kontext gestellt werden.

chen Kontext gerade wieder eingegliedert werden. Diese politische Anbindung findet sich wiederum im Deutschen Tanztheater wieder. Beide, der Postmodern Dance und das Tanztheater, würden, so Ramsay Burt, konventionelle ästhetische Erwartungen unterlaufen und den Blick auf die Materialität des Körpers lenken.¹¹⁹ Während erstere eher auf die motorischen Aspekte von Bewegung fokussierten, gehe es bei Bausch mehr um Qualitäten und mimetische wie dramaturgische Strategien, die beide aber auf Improvisation basierten. Beide Ausprägungen (Burt rekurriert hier speziell auf Trisha Brown und Pina Bausch) machten den Körper und das Körperbewusstsein fest als »site at which to try to find something that offers liberation from good old or bad old ways.«¹²⁰ Insbesondere die gesellschaftskritische Haltung und die Fokussierung auf den Körper als Austragungsort dürften die zeitgenössischen Choreografinnen und Choreografen massgeblich geprägt haben.

André Lepecki bezeichnet den Postmodern Dance und das Tanztheater Pina Bauschs als »crucial moments«¹²¹, die an der Basis einer zeitgenössischen europäischen Tanzszene stehen, zu der auch die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte gehören: »[N]ot only can those two moments be reunited by historical hindsight, but that they have been inextricably bound to each other and distilled by contemporary European dance, as this dance restages, recasts, retells and reclaims some central aspects of both Judson's proposals and Pina Bausch's experiments in Wuppertal.«¹²²

Wie für den Postmodern Dance gilt es auch in Bezug auf das Deutsche Tanztheater, Unterschiede in den Akzentuierungen zu nennen. So sind es im zeitgenössischen Tanz der 1990er Jahre weniger konkrete Themen, die mittels Körper gesellschaftspolitisch verhandelt werden wie im Tanztheater, sondern mehr die Formate und Darstellungskonventionen, die neu entworfen werden sollen.¹²³ Für diese Entwicklung sind wiederum die Experimente der Performance Art der 1960er Jahre und die Bewegungen der Minimal und Conceptual Art innerhalb der Bildenden Kunst, von Bedeutung. Dieser Unterschiede und auch der Problematik teleologischer Geschichtsschreibung ist sich Lepecki sehr wohl bewusst. Er will denn auch keine Verbindungslinie herstellen

119 | Burt: Judson Dance Theater 2006, S. 4.

120 | Burt: Judson Dance Theater 2006, S. 4.

121 | Von Pina Bausch stamme das Misstrauen in die Repräsentation und die Betonung der Präsenz der Tanzenden, von Yvonne Rainer die Skepsis gegenüber der Virtuosität und die Reduktion von Requisiten und szenischen Elementen. Von beiden der Blick über die Genre Grenzen hinaus sowie die Kritik am Paradigma der Sichtbarkeit. Vgl. Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 172.

122 | Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 173.

123 | Vgl. hierzu exemplarisch Lepecki: Concept and Presence 2004, S. 172; Husemann: Choreographie als kritische Praxis 2009, S. 65.

im Sinne einer formalen Ähnlichkeit oder direkten Beeinflussung. Vielmehr versteht er den Postmodern Dance und das Deutsche Tanztheater als eine Art ›Maßstab-Setzen‹, als »a matter of being unable to escape the incredible creative and iconoclastic forces embedded in those early radicalizations of what was understood as dance.«¹²⁴ Zeitgenössischer europäischer Tanz müsse unter diesen Umständen immer gelesen werden als »a rereading, a reinterpreting (and also upon creating a sort of self-conscious historical fantasy) of those two foundational moments in twentieth-century dance. For what those moments have founded is the impossibility for dance to stand by itself and to flow in a solitary space.«¹²⁵ Damit macht er die gesellschaftspolitische Anbindung geradezu zu einem paradigmatischen Charakteristikum von zeitgenössischem Tanz, begründet in dessen genuiner Historizität. Geschichte sei in der Gegenwart stets anwesend als das große Abwesende in Form von Referenzen, Zeichen und Kraftlinien, die den Körper auf der Bühne traversierten. Innerhalb des immerwährenden Aushandelns von Affirmation und Destruktion in der Geschichte des Modernen Tanzes interpretiert Lepecki dies gar als einen Befreiungsschlag: »[I]t allows one to create the logic of reaction, outside the position of being permanently against.«¹²⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zu Beginn der 1990er Jahre eine Verschiebung von der »spektakulären Selbstinszenierung von Bewegung« weg, hin zu einem »Modus des Neudenkens von Aufführung« stattfand, wie Franz Anton Cramer es ausdrückt.¹²⁷ Anstatt nur mehr »die Schablone ›Tanzaufführung‹ über neue Inhalte [zu] stülpen«¹²⁸, seien die Choreografierenden bestrebt, diesen ›Modus‹ und dieses ›Denken‹ sichtbar zu machen und die hierfür geeigneten Formate zu entwickeln. Eine der Praktiken, um ein solches ›Neudenken‹ zu generieren, ist meines Erachtens die historische Rückbezüglichkeit, wie sie in den choreografischen Historiografien angewendet wird. Sie kann gewissermaßen als ein ›historiografischer Modus‹ bezeichnet werden, als markante Manifestation innerhalb dieser Bruchstelle: Wenn alles zum Gegenstand einer künstlerischen Befragung wird, der Modus der Präsentation, die Werkfrage, die Sichtbarkeit, die Vermarktung, die Rezeption, weiter auch die Erinnerungsleistung und die Geschichtsschreibung, so muss, in logischer Konsequenz der Fragestellung, auch die eigene Fachgeschichte einer Revision unterzogen werden.

124 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 173.

125 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 173.

126 | Lepecki: *Concept and Presence* 2004, S. 177.

127 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 77.

128 | Cramer: *Sollbruchstellen* 2005, S. 77.

Was zunächst als Widerspruch erscheint – die Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit von Tanz und gleichzeitig das Neudenken desselben –, ist meiner Meinung nach bei näherem Hinsehen nur konsequent. Der historiografische Blick in den diskutierten Beispielen muss nämlich als ein reflexiver verstanden werden, und zwar im Hinblick auf Positionen in der Gegenwart. Die aktuellen künstlerischen Haltungen und Erkenntnisse bilden sich gerade in der Reibung und Auseinandersetzung mit der Historie erst aus. Oder anders gesagt: Ohne Einbezug der Historie kann ein System gar nicht hinreichend ergründet und in Frage gestellt werden. Wenn also Olga de Soto, Le Quatuor Albrecht Knust, Janez Janša, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun sich mit Phänomenen der Tanzgeschichte auf der Bühne auseinandersetzen, so treiben sie nur konsequent ihre radikale Befragung fort. Ich würde sogar so weit gehen, ihre Reflexionen von Geschichtsschreibung geradewegs als Kern der zeitgenössischen Tanz- und Choreografiepraxis zu sehen: Die neu gedachten Regeln und Verfahren, die aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit generiert werden, werden hier wiederum auf das Vergangene selbst angewendet, um sie an dieser von Neuem zu überprüfen. Ist Tanz also als eine »eminent historische Angelegenheit«¹²⁹ zu verstehen, so ist eine logische Konsequenz daraus, dass auch dieser Befund wiederum Teil der Befragung wird.

STABILISIERUNG ALS AUFBRUCH

Die historische Rückbezüglichkeit im zeitgenössischen Tanz kann als ein Innehalten im Sinne einer Standortbestimmung gelesen werden. Den Künstlerinnen und Künstlern geht es nicht in erster Linie um ein Fortführen von Traditionen, sondern darum, sich in einem kulturellen Rahmen zu positionieren. Sie verstehen Körper und deren ästhetische Repräsentation und Rezeption als abhängig von (auto-)biografischen, sozialen, bewegungstechnischen und diskursabhängigen Faktoren. Im Tanz manifestiert sich in der Folge stets ein bestimmtes Verhältnis zur Vergangenheit – auf der Ebene der Bewegung, des Körpers, des Choreografischen und der szenografischen Inszenierung. In dieser Hinsicht kann die choreografische Auseinandersetzung mit historischen Positionen auch als eine Verortung des Tanzes im kulturellen Feld insgesamt verstanden und darin als ein »Schritt hin zur Emanzipation und Mündigkeit des Tanzes« gelesen werden, wie Gerald Siegmund schreibt.¹³⁰ Die skizzierte

129 | Cramer: Sollbruchstellen 2005, S. 76.

130 | Siegmund, Gerald: Tanz als Bewegung in der Geschichte. In: Die Deutsche Bühne. Nr. 74/9, Köln 2003, S. 43.

Entwicklung im Tanz seit den frühen 1990er Jahren geht denn auch einher mit einem erstarkten Selbstbewusstsein der Freien Szene.

Von einem rein technischen Standpunkt aus betrachtet, muss die Besinnung auf das ›Tanzerbe‹ auch im Zusammenhang mit der neuen Verfügbarkeit von Medien gesehen werden. Während Filme und Videos bereits seit den 1970er Jahren eine wichtige Rolle für die Dokumentation von Tanz spielen, nahm in jüngster Zeit die Bedeutung des Internets rasant zu.¹³¹ Die technischen Errungenschaften machen das ›Gedächtnis‹ der Tanzkunst offen zugänglich und ermöglichen es, Tanzaufführungen und die tänzerische Bewegung überhaupt zu kopieren, zitieren, parodieren.

Auf einen größeren kulturhistorischen Zusammenhang der Entwicklung verweisen weiter auch die parallelen Entwicklungen in anderen Kunstformen. Die Kunsthistorikerin Amelia Jones spricht von einem »burgeoning interest (which since 2000 has verged on art world obsession) in the body, in the live act, in the histories and meanings of performance.«¹³² Sie deutet ihn als Absicherung der eigenen Gegenwartserfahrung in unsicheren Zeiten und als einen Wunsch nach Veränderung. »Since the late 1990s, however, its [the bodies, jw] role – in activating the viewer, in bringing history to ›life‹, in securing (or refusing) the possibility of knowing one's experience in the present (or past) and projecting future hopes for cultural change – has become newly vibrant, surfaced, put in your face.«¹³³ Diese Beobachtung ist für meine Untersuchung insofern von Bedeutung, als Jones den Körper als eigentlichen Akteur in den ganzen Historisierungsbestrebungen ortet, eine Fokussierung, die ich weiter verfolgen werde.

Amelia Jones bezeichnet darüber hinaus die politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen sowie den Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert als möglicherweise grundlegend für die Historisierungs- und Archivierungs-

131 | Vgl. dazu exemplarisch Rosiny, Claudia: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld 2013.

132 | Jones, Amelia: *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 13. Im Unterschied zu Tanz sind in der Performance Art vor allem Formen des Reenactments zu finden, die sich einer buchstäblichen Wiederholung von kanonischen Performances entweder durch denselben Autor oder einen anderen (beispielsweise in *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović) verschrieben haben oder aber der Nachstellung von politischen Protesten und Anlässen (beispielsweise die Reenactments von Jeremy Deller und Sharon Hayes). In den hier diskutierten historiografischen Choreografien kommen Strategien des Reenactments in der Regel nur partikular zum Tragen. Trotzdem werden sie häufig als ›Reenactments‹ bezeichnet. Allgemein zu der Diskussion vgl. das Kapitel *Zur Strategie des Reenactments*.

133 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13.

bestrebungen, die gleichzeitig wie im Tanz, auch in der Performance Art zu beobachten sind.¹³⁴ Sie zählt dazu die Terroranschläge 9/11 ebenso wie den Zusammenbruch des Realsozialismus der DDR und der Sowjetunion, das Ende der Kolonialisierung und die Blüte der Globalisierung: »Perhaps we feel just a little unstable and so questions are being asked«, schreibt sie.¹³⁵

»Perhaps after four (coming on five) decades of theorizing/writing into being/experiencing the ›postmodern‹, the end of modernity, the collapse of colonial empires, the rise of the right movements with their attendant discourses, the burgeoning of ›globalization‹ [...], the blossoming of networks of information exchange and (relatedly) networked ways of thinking and being, the explosion of screen-life, and the expansion of cheap travel, we have begun to understand that we understand very little about ourselves, about other parts of the world, or about the past.«¹³⁶

Im besten Fall könne diese Situation als ein Zustand der Unsicherheit gesehen und als Erkenntnis aufgefasst werden, dass wir nichts wüssten, es aber trotzdem Sinn mache, sich historischer Dinge anzunehmen.

Inwiefern Jones' Kontextualisierungsversuche und Ursachenbegründungen in Form von Hypothesen tatsächlich zutreffen, kann in der vorliegenden Untersuchung nicht überprüft werden und ist möglicherweise erst mit historischer Distanz zu leisten.¹³⁷ Mit Sicherheit feststellen lässt sich hingegen, dass das Phänomen zeitlich mit intensiven Forschungsbemühungen um Erinnerung und Gedächtnis und der Thematik des Archivs zusammentrifft.¹³⁸ Jacques Derrida bezeichnet das ›Verlangen‹ nach dem Archiv als ein »ununterdrückbares Begehren« nach einer »Rückkehr zum Ursprung, einem Heim-

134 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13f.

135 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13.

136 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 13.

137 | Genauer zu untersuchen wäre auch die Frage, inwiefern Jones' Beobachtungen – einerseits entstanden aus US-amerikanischer Sicht und andererseits in Bezug auf die Entwicklungen in der Kunstszene – überhaupt auf das Phänomen der choreografischen Historiografien im Tanz übertragen werden können.

138 | Vgl. de Certeau, Michel: *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a.M. 1991; Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997; Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981; Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung*. München 1991. Vgl. dazu exemplarisch auch Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009; Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien 1. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*. Berlin 2012; Weitin, Thomas; Wolf, Burkhardt (Hg.): *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz 2012; Wimmer, Mario: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.

Weh.«¹³⁹ Sein Buch *Mal d'Archive*¹⁴⁰ erscheint 1995 – also während der Zeit des Quatuor Albrecht Knut – und stellt gemäß dem Kulturwissenschaftler Knut Ebeling den Höhepunkt des Archivdiskurses dar.¹⁴¹

Im Zusammenhang mit Tanz und Performance wird der ›Archiv‹-Begriff besonders seit den 2000er Jahren rege verhandelt, zum einen im Rahmen konkreter Archivierungspraktiken,¹⁴² zum anderen als theoretische Figur insbesondere im Zusammenhang mit einem »Archiv des Körpers«.¹⁴³ Das Interesse an der Vergegenwärtigung von Vergangenen im Tanz steht in enger Relation zu allgemeinen Verschiebungen im Bereich der Wissensproduktion und -vermittlung. In Körper und Bewegung ablesbares Wissen wird außerdem zunehmend als gleichwertig zu schriftlich fixiertem verstanden,¹⁴⁴ was sowohl

139 | Derrida: *Dem Archiv verschrieben* 1997, S. 161.

140 | Derridas *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, publiziert 1995, geht zurück auf eine Konferenz zum Thema *Memory: The Question of Archives* in London 1994. Vgl. Derrida, Jacques: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris 1995.

141 | Ebeling, Knut; Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dies.: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 7.

142 | Vgl. beispielsweise Bismarck, Beatrice von et al. (Hg.): *interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Field*. Köln 2002; Hecht, Thom: *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*. Bielefeld 2013; Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. München 2005; Roms, Heike: *What's Welsh for Performance – An Oral History of Performance Art in Wales 1968-2008*. Bd. 1, Cardiff 2008; Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010; Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003; Thurner, Christina: *Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision*. In: Haitzinger, Nicole (Hg.): *Biografik, Tanz & Archiv. Forschungsreisen*. Nr. 2, München 2010, S. 13-21.

143 | Vgl. beispielsweise Baxmann, Inge: *Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte*. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 217-227; Cramer, Franz Anton: *Body, Archive*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 219-221; De Laet, Timmy: *Wühlen in Archiven. Wie sich durch Strategien des Re-Enactments die Grenzen des Repertoires erweitern lassen*. In: *tanz*. Nr. 3/10, 2010, S. 54-59; Franco/Nordera (Hg.): *Ricordanze* 2010; Hardt: *Prozessuale Archive* 2005; Lepecki: *The Body as Archive* 2010, S. 28-48; Schneider: *Performing Remains* 2011; Siegmund: *Archive der Erfahrung* 2010.

144 | Vgl. hierzu exemplarisch Cetina, Karin Knorr: *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt a.M. 2002. Bezogen auf Tanz vgl. ins-

Einfluss hat auf die Arbeit mit dem Erinnerungsvermögen des Körpers, auf die Möglichkeiten der Dokumentation und Archivierung sowie auf die Historisierung von Tanz.¹⁴⁵

An der ›Bruchstelle‹ des zeitgenössischen Tanzes Mitte der 1990er Jahre lässt sich also nicht nur der Topos der Reflexivität ablesen, sondern auch – angesichts des eigenen Historisch-Werdens des zeitgenössischen Tanzes – ein verändertes Verhältnis zur Zeitlichkeit und zu der Vorstellung von dem, was bleibt vom Tanz.

ÜBERLIEFERUNG UND REKONSTRUKTION

Unter ›Überlieferung‹ verstehe ich im Folgenden die Übertragungs- und Vermittlungsprozesse von Bewegungsmustern und choreografischen Partituren. Sie funktionieren im Tanz nach wie vor primär von Körper-zu-Körper, also meist leibgebunden, und sind in der Folge einem kleinen Kreis von Eingeweihten vorbehalten. Es handelt sich um körperliche und diskursive Formen, die jedoch in der Regel eine Anwesenheit zweier Körper voraussetzen. Die Transferwege verlaufen dabei von Tänzer zu Tänzer, von Choreografin zu Tänzerin, von Lehrer zu Schüler, aber auch von einer Choreografin zu einem anderen Choreografen etc.

Dem Live-Erlebnis kommt deshalb in der Wahrnehmung und Konzeption von Tanz grundsätzlich eine zentrale Bedeutung zu, wie im Teil II der vorliegenden Untersuchung weiter kritisch ausgeführt wird. Dies gilt auch für die Überlieferungspraxis, in welcher die Zeitzeugenschaft besonderes Augenmerk erhält. Historisch zeigt sich dies in ausgeprägten Personalstilen, hierarchischen Strukturen und einer erst anhebenden Diskussion um Urheberrechtsfragen.¹⁴⁶ Die fortwährende Suche nach Aufzeichnungssystemen prägt

besondere Baxmann/Cramer: Deutungsräume 2005; Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke, Katharina von (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007; Foster, Susan L. (Hg.): Corporalities. Dancing Knowledge, Culture and Power. New York 1996; Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld 2009.

145 | Vgl. exemplarisch Schulze: Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? 2010.

146 | Die Urheberrechtsdebatte im Tanz thematisiert prägnant der Choreograf Christoph Winkler in *Dance! Copy! Right?* (2012). Er bezieht sich dabei auf einen Urheberrechtstreit am Landgericht Nürnberg/Fürth im Zusammenhang mit einem Musikvideo und einer Tanzschule. Vgl. dazu auch Kieser, Klaus: Dance! Copy! Right? Christoph Winkler nimmt sich das Urheberrecht im Tanz vor und zeigt wie fragil dessen Konstruktion ist. In: tanz. Nr.

die Tanzgeschichte deshalb ebenso wie die Debatte um Authentizität und Wahrheitsfindung insbesondere im Zusammenhang mit Rekonstruktionen.¹⁴⁷ Eng mit Erinnern und Vergessen verbunden hinterlässt Tanz lediglich lückenhafte Geschichten. Die Tanzhistoriografie hat entsprechend mit einem fragmentarischen bis prekären Materialbestand und einer disparaten Quellenlage umzugehen, bei der die eigentliche Aufführung nicht mehr vorhanden ist.

Ein Beispiel aus der Rekonstruktionspraxis soll diese komplexen Übertragungs- und Vermittlungswege und ihre unterschiedlichen Implikationen veranschaulichen: 1997 strahlt der Fernsehsender Fox eine Sendung zur Rekonstruktion von *Der Sterbende Schwan* von Michel Fokine (1905) durch das Kirov Ballett aus.¹⁴⁸ Es geht um die Frage nach der Beweiskraft von Dokumenten und den Wahrheitsanspruch von Zeitzeugenschaft sowie, darüber hinaus, um die Frage, wieviele Autorinnen und Autoren beziehungsweise Choreografinnen und Choreografen ein Werk eigentlich hat und ob es entsprechend überhaupt ein bestimmbares ›Werk‹ gibt. Für die Rekonstruktion wurde Isabelle Fokine, die Enkelin des Choreografen und selbst Interpretin der Rolle, eingeladen, ihre Version des *Sterbenden Schwans* weiterzugeben. Ihre Ansichten widersprachen jedoch denjenigen von Kritikern, Historikerinnen, anderen Ballerinen und Mitgliedern des Kirov Balletts, die ebenfalls in die Rekonstruktion involviert waren. Es entstand ein Streit um unterschiedliche Auffassungen von Authentizität: Die Enkelin beanspruchte für sich, durch ihren privilegierten Zugang als Erbin zu dem aus schriftlichen Dokumenten bestehenden Material sowie durch ihre familiäre Verbundenheit über ein höheres Mass an Glaubwürdigkeit zu verfügen. Die Linie von Fokine zu seiner Enkelin wird in dieser Sichtweise zum Vertrauensbeweis. Ebenso ›echt‹ erscheint die schriftliche Dokumentation des Choreografen selbst. Allerdings verfasste Fokine seine Dokumentation auf der Grundlage von Beschreibungen der Tänzerin und Ehefrau Vera Fokine, und zwar erst 20 Jahre nach der Premiere. Der Choreograf war also nicht der einzige Autor jener in der Dokumentation festgehaltenen Choreografie. Darüber hinaus bestehen weitere Zeitzeugenschaften, wie diejenige der Tanzenden des Kirov Balletts, die ihrerseits die Nähe zum Original (in der Version von Anna Pavlova, welche die Rolle während 20 Jahren verkörperte) für sich reklamierten, da *Der Sterbende Schwan* über Jahre hinweg von Tänzerin zu

5 (2012), S. 22-24. Ein weiteres Beispiel ist Janez Janšas *Fake it!*, vgl. dazu das Kapitel *Zur Strategie des Reenactments* der vorliegenden Arbeit.

147 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Positionsbestimmungen in der Gegenwart* der vorliegenden Untersuchung.

148 | Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 39-41. Bei der Sendung handelt es sich um den Dokumentarfilm *The ›Dying Swan‹ Legacy* (Fox 1997).

Tänzerin weitergereicht worden war. Weitere Zeugenschaften bilden Kritiken und Berichte der historischen Aufführung.

In dieser komplexen Quellenlage erweist sich die Frage, welches Wissen näher an eine historische ›Wahrheit‹ kommt – das von Körper-zu-Körper überlieferte, das schriftlich dokumentierte und ursprünglich ebenfalls körperlich vermittelte, das gewissermaßen ›vererbte‹ Wissen oder aber die (dokumentierte) Seherfahrung – als Krux. Sie impliziert zudem weitere Fragen: Beispielsweise, welche Aufführung als ›Original‹ angenommen wird und wer alles – über die Jahre – als Autoren der Choreografie in Frage kommt.

Genau auf diese Problemstellung bezieht sich das Quatuor Albrecht Knust, wenn es in seinen Arbeiten verschiedene Herangehensweisen an Rekonstruktionen ausstellt. Gerade die variable Darstellung der Aufführungsgeschichte von *L'après-midi d'un faune* in ...*d'un faune (éclats)* führt vor Augen, dass jede Form der Erinnerung und Darstellung immer schon ein konstruktiver Akt ist und Vorstellungen von ›Authentizität‹ und ›Echtheit‹ grundsätzlich mit einer kritischen Haltung zu begegnen ist.

Der Tanzhistoriker Mark Franko fordert bereits 1989, anstelle von bewahrenden ›Re-konstruktionen‹ von ›De-konstruktionen‹ im Sinne inventiver Akte auszugehen: »Whereas reconstruction at its weakest tries to recreate a reality without a predetermined effect, construction aims at creating precisely that effect. It suggests, thereby, the necessity of reconstructing the audience.«¹⁴⁹ Er plädiert dafür, die historische und aktuelle Wirkung von Tanz für das Publikum stärker zu bedenken, und schlägt ein neues Verständnis von Rekonstruktion vor, das er »construction« und in einer später überarbeiteten Version »reinvention« nennt.¹⁵⁰ Den Schritt von der Rekonstruktion zur Konstruktion sieht er vor allem darin bestehen, eine kritische Relektüre von Quellen vorzunehmen und diese in die Choreografie einfließen zu lassen. Er konturiert hier also bereits, was das Quatuor Albrecht Knust und andere historiografische Choreografien später, ab Mitte der 1990er Jahre vornehmen: »[O]ne could designate it as constructive, mannerist, reinventive, appropriative, or the like – to explore this vital area of performance. [...] The constructive choreographer replaces the frame that historical representation affords the reconstructor with historical theatrical theory.«¹⁵¹

Trotz dieser kritischen Stimmen auch innerhalb der Rekonstruktionspraxis, ist der Anspruch auf ›Authentizität‹ und ›Echtheit‹ nach wie vor zu verneh-

149 | Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 136.

150 | Vgl. Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: *Theatre Journal*. Nr. 41/1, 1989, S. 58, beziehungsweise Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 158.

151 | Franko: *Repeatability, Reconstruction and Beyond* 1993, S. 136.

men. Kenneth Archer und Millicent Hodson bekräftigen beispielsweise anlässlich eines Gesprächs im Rahmen des Tanzkongresses 2013 in Düsseldorf, dass sie immer bestrebt seien, jeweils ein »reasonable facsimile«¹⁵² zu erstellen. Zwar sprechen die Rekonstruktionsspezialisten lieber von »recreation«, anstatt von »reconstruction« und haben sie als »Choreografierende« auch jeweils die Rechte inne an ihren Rekonstruktionen, das heißt, ihr eigener inventiver Anteil ist sogar amtlich bekräftigt.¹⁵³ Trotzdem impliziert ihre Rekonstruktionspraxis die Idee eines »wahren« Ursprungs als grundlegender Referenz. Ein Beispiel hierfür ist eine Anekdote, die sie ebenfalls anlässlich des Tanzkongresses 2013 äußern: Während des Rekonstruktionsprozesses von *La création du monde* von Jean Börlin (Uraufführung 1923, mit Kostümen von Fernand Léger) erfuhren sie demnach aufgrund einer Quelle, dass die ursprüngliche Absicht des Choreografen für die Uraufführung nicht umsetzbar gewesen sei. Für ihre Interpretation 2012 folgten Hodson und Archer deshalb den Ausführungen eben jener Quelle, um damit noch näher an ein ursprüngliches »Original« zu kommen, also gewissermaßen noch »vor« die Uraufführung.¹⁵⁴

Die Frage, ob körperlich und oral vermitteltes Wissen näher an die Vorstellung von einem »Original« kommt als sprachlich oder visuell übersetzte Formen, scheint also nach wie vor virulent zu sein.¹⁵⁵ Sie erhält im Zusammenhang mit Rekonstruktionen besondere Relevanz wie die Diskussion um die Rekonstruktion des *Sterbenden Schwans* und die Anmerkungen von Archer und Hodson zeigen.

Die choreografischen Historiografien wiederum beziehen sich mitunter genau darauf. Das Ausspielen von verschiedenen »Überresten« und Spuren im Tanz soll deshalb noch weiter verfolgt werden.

152 | Vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 25.10.2013. Der Ausdruck wird auch verwendet in Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1.

153 | Vgl. beispielsweise Hahn, Thomas: *Streit of Spring*. In: *tanz*. Nr. 9, 2013, S. 24-31.

154 | »We try to make it even more close to the original«, so Millicent Hodson anlässlich des Tanzkongresses 2013 in Düsseldorf. Vgl. www.tanzkongress.de/de/programm/kongressprogramm.html?date=2013-06-07#event-20-0, 25.10.2013.

155 | Vgl. zu der Debatte um Authentizität und Wahrheitsfindung in Rekonstruktionen exemplarisch Berg: *The Sense of the Past* 1999; Hutchinson-Guest: *Is authenticity to be had?* 2000; Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003; Thurner/Wehren: *Original und Revial* 2010. Die Diskussion ist nicht der Tanzwissenschaft vorbehalten, sondern findet sich auch in anderen Kunstformen wieder. Zur Problematik in der Performance Art vgl. exemplarisch Jones, Amelia: »Presence« in Absentia. *Experiencing Performance as Documentation*. In: *Art Journal*. 1997, S. 11-18 sowie die Anthologie Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.

Archer und Hodson haben für das Problem der Quellenproblematik beim Kirov Ballett eine eindeutige Antwort:

»For the time being, ballet masters and *répétiteurs* maintain that the testimony of a performer is the *sine qua non* of restaging choreography. And notators, setting movement from scores, still value the corroboration of such a material witness. The problem is, of course, that rarely can any one performer remember everything about a particular work, especially an evening-length ballet. So a variety of testimonies provides a more accurate picture. However, in the event of conflicting recollections, which is almost inevitable, who is to arbitrate? The answer to that question may vary in different situations, but, for our part, as reconstructors, we consider ourselves responsible for the final decision.«¹⁵⁶

Sie beziehen also sowohl die ausführenden Tänzerinnen und Tänzer in ihre Forschungen ein, die Choreografinnen und Choreografen, Ballettmeister und damaligen Zuschauenden sowie symbolische und visuelle Quellen und plädieren für eine breite ›Quellenlage‹. Das ›Werk‹ und schließlich die Aufführung desselben sind für sie jedoch stabile Entitäten, die es wiederherzustellen gilt. Es geht ihnen nicht darum, die Problematik der Überlieferung in die Umsetzung einfließen zu lassen oder sie zu thematisieren, wie dies beispielsweise das Quatuor Albrecht Knust macht, sondern sie erstellen eine bestimmte Hierarchie der vorgefundenen Quellen und der Autorschaft der Rekonstruktion, welche sie als legitimierte Spezialisten anführen. So wird die Idee eines festgefügtten ›Originals‹ weiter manifestiert, indem wiederum zu einem ›Original‹ wird, was aus vielfältigen und komplexen Interpretationsleistungen sich im Aufführungs- und Rezeptionsprozess erst formiert.

Archer und Hodson legen für ihre Rekonstruktionstätigkeit eine ›Methode‹ in Form von fünf »guiding principles« vor.¹⁵⁷ Das erste Prinzip betrifft das Bewahren von Meisterwerken, welche sie nach den Kriterien »outstanding quality

156 | Archer/Hodson: *Ballets Lost and Found* 1994, S. 100 (Hervorhebung im Original).

157 | Ihre Methoden seien allerdings keine in Stein gemeisselten Gesetze und jeweils abhängig vom Werk, schreiben sie. Trotzdem: »[T]he methods we use should serve for the restoration of ballets from any period.« Vgl. Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1. Zu betonen ist hier zudem, dass innerhalb der Rekonstruktionspraxis unterschiedliche Meinungen darüber bestehen, nach welchem Vorgehen und unter welchen Implikationen die Arbeit zu erfolgen hat. Beispielsweise untersuchen Valerie Preston-Dunlop und Lesley-Anne Sayers verschiedene ›Originale‹ und verstehen Rekonstruktion als eine Form der Transformation: »For me, recreation is not primarily about preservation of a dance legacy or historical study; it is about transformation and renewal.« Vgl. Preston-Dunlop, Valerie; Sayers, Lesley-Anne: *Gained in Translation: Recreation as Creative Practice*. In: *Dance Chronicle*. Nr. 34/1, 2011, S. 37.

in both dance and design, historical relevance and contemporary resonance« auswählen.¹⁵⁸ Damit ein Werk unter diese Kategorie falle, gelte folgende Bedingung: »[W]e have to be convinced the work will prove to have been a lost jewel of the twentieth-century repertoire.«¹⁵⁹ Es müsse zweitens eine Gewähr für Authentizität geben: »Is there sufficient evidence to ensure the reconstruction will be a reasonable facsimile of the original?«¹⁶⁰ Archer und Hodson gehen davon aus, dass Authentizität messbar sei: Mindestens 50 % »hardcore evidence« für Tanz und Design nennen sie als Voraussetzung dafür, ein Werk überhaupt in Angriff zu nehmen.¹⁶¹ Das Resultat, das rekonstruierte Stück, erachten sie nicht als identisch mit dem ›Original‹, da eine hundertprozentige Übereinstimmung nicht möglich sei. Als dritten Punkt nennen sie Klarheit über die Autorschaft des zu rekonstruierenden Stückes. Und schließlich müsse, viertens, auch die Identifikation eines ›Originals‹ möglich sein. Dies könne je nach Fall die erste Aufführung, die erste Besetzung, erste Saison oder auch letzte Aufführung sein. »If a dancer survives who knows a complete role as it was performed after some years in repertoire, and if that dancer is the only survivor, then perforce this version would be the most authentic available and would be the best to reconstruct.«¹⁶² Archer und Hodson erstellen in der Folge eine Matrix aus allen möglichen Quellen und vergleichen damit alle in Erfahrung zu bringenden Erinnerungen. Sie bezeichnen Rekonstruktionen deshalb zuweilen auch als Synthesen dessen, was eine Compagnie über die Jahre aufgeführt hat.¹⁶³ Im letzten Punkt vergleichen sie ihre Arbeit mit derjenigen eines Archäologen, d.i. in ihrem Verständnis, das Verfolgen aller möglichen Hinweise zur Erstellung einer vollständigen Dokumentation. Als nächster Schritt gelte es, die Dokumentation mit dem Kontext abzugleichen, schließlich im Studio die eigentliche Rekonstruktion zu erarbeiten sowie eine Dokumentation, Ausstellung und Präsentation. Derart verorten sie sich »in the middle of a historical process«¹⁶⁴, im Laufe dessen sie gleichzeitig als Künstler und Wissenschaftler agierten: Als Historiker, indem sie gösstmögliche Objektivität anstrebten, als Künstler im Sinne von: »We must construct the lost parts and incorporate them with what we have been able to retrieve of the original.«¹⁶⁵ Ihr

158 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1.

159 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1.

160 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1.

161 | Vgl. dazu sowie zum Folgenden Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 1f.

162 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 3.

163 | Archer/Hodson: *Ballets lost and found* 1994, S. 104.

164 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 4.

165 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 4.

Ziel ist es, die historische Erfahrung für die Zuschauenden wiederherzustellen und von den ›Meisterwerken‹ zu retten, was noch möglich ist.¹⁶⁶

Die in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Choreografinnen und Choreografen verfolgen nicht nur andere Ziele, sie unterscheiden sich in jedem einzelnen Punkt fundamental von Archer und Hodsons Leitlinien. So weisen sie die Vorstellung von Meisterwerken grundsätzlich von sich und fragen im Gegenteil, wem die Entscheidungshoheit diesbezüglich zufalle, wer also über die Aufnahme in einen Kanon befinde (besonders deutlich wird dies weiter unten bei Janez Janša). Sie stellen auch die Konzepte von ›Authentizität‹ und ›Originalität‹ in Abrede und entziehen der Vorstellung einer eindeutig zuschreibbaren Autorschaft die Legitimation. Während Archer und Hodson dem Problem eines abwesenden ›Originals‹ dergestalt abhelfen, dass sie selbst ein solches bestimmen, führen beispielsweise das Quatuor Albrecht Knust und Olga de Soto gerade die Unmöglichkeit vor Augen, ein ›Original‹ überhaupt fassen zu können. Sie verweisen auf die vielfältige Konstruktion und Transformation von Tanzstücken und ihrer Wahrnehmung. Wenn Archer und Hodson ihre Rekonstruktion als eine Summe von ›Originalen‹ präsentieren, so dass die einzelnen Vorlagen nicht mehr unterscheidbar sind, so stellen die diskutierten Beispiele die verschiedenen Bezugsebenen gerade choreografisch aus. Sie gehen nicht von einem ›verlorenen‹ Wissen aus, das es zu retten gilt, sondern von einem zu Aktualisierenden und Reflektierenden. Ein solches erschließt sich mitunter körperlich und gründet auf einem variablen Korpus von Informationen (vgl. weiter unten die Beispiele von Foofwa d'Imobilité/Thomas Lebrun und Boris Charmatz). Anders als Archer und Hodson legen die diskutierten Choreografien ihren Fokus nicht auf Objektivität, welche sie ja gerade als Konstruktion ausweisen, sondern sie fokussieren auf ein experimentelles, performatives Wissen, das sich zu großen Teilen biografisch speist.

Die Metapher des ›Archäologen‹ wiederum taucht im Zusammenhang mit den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte ebenfalls auf (beispielsweise bei Boris Charmatz). Es geht dabei nicht darum, einen Vollständigkeitsanspruch bezüglich der Dokumentation deutlich zu machen, sondern um den Akt des Auffindens zu betonen. Die Choreografierenden verstehen sich primär als Künstlerinnen und Künstler und als solche stellen sie über die präsente Erfahrung hinausweisende, an die Gegenwart gerichtete Fragen. Sie gehen grundsätzlich davon aus, dass das Publikum nicht mehr dasselbe ist, die Seherfahrung also nie wiederholt werden kann.¹⁶⁷ Wie verschieden die historische

166 | Archer/Hodson: *Confronting Oblivion* 2000, S. 5.

167 | Dieser Aspekt wird beispielsweise auch deutlich in Fabián Barbas *A Mary Wigman Dance Evening*, in dem der Choreograf nicht nur die Tänze, sondern auch die Pausenlänge, Lichtstimmung und das Verbeugungszeremoniell dem historischen Vorbild

und aktuelle Zuschauerschaft ohnehin immer schon ist, ist Gegenstand der Auseinandersetzung, beispielsweise bei Olga de Soto.

ZUR STRATEGIE DES REENACTMENTS

»If we cannot afford originals, let's dance counterfeits!«¹⁶⁸ So übertitelt Janez Janša die Ankündigung für das Stück *Fake it!*. Es entsteht 2007 im Rahmen des Exodus Festival in Ljubljana, welches unter der konservativen Regierung zur damaligen Zeit Budgetkürzungen in Kauf nehmen muss. Als Reaktion auf die politischen Maßnahmen stellte Janša zusammen mit seinen Tänzerinnen und Tänzern eine Liste von Kunstschaffenden auf, welche sie sich als Gäste für das Festival wünschten, verfügte dieses noch über die finanziellen Mittel. Sie kontaktierten via E-Mail die Administrationen von Pina Bausch, Trisha Brown, William Forsythe und Steve Paxton, um die Kosten für ein allfälliges Gastspiel in Erfahrung zu bringen. Ihre Anfragen sind zeitlich so kurzfristig terminiert, dass keine Compagnie eine Einladung hätte annehmen können. Dies ist Kalkulation: Es handelt sich um ein fiktives Spiel zwecks Beschaffung von Material.

Aufgrund von Recherchen und Videos erarbeitet Janša daraufhin mit seinen Tänzerinnen und Tänzern Ausschnitte aus Pina Bauschs *Café Müller* (1978), Trisha Browns *Accumulation* (1971), aus Improvisationen von William Forsythes CDRom *Improvisation Technologies* (1999), Tatsumi Hijikatas Solo *Revolt of the Flesh* (1968) und Steve Paxtons *Goldberg Variations* (1986). In der Aufführung von *Fake it!* werden diese Ausschnitte schließlich vorgetanzt und besagte E-Mail-Korrespondenz sowie Hintergrundinformationen und Bilder werden auf der Rückwand eingeblendet. Zu lesen sind Thesen zur Autorschaft und zum Copyright, statistische Angaben zur Tanzszene Sloweniens, Kommentare und Handlungsanleitungen, nicht zuletzt, um die Tanzschritte auch dem Publikum zu lehren. Zu diesem Zweck werden Personen aus dem Publikum auf die Bühne geholt, welche die ›Tanzgeschichte‹ so am eigenen Leib erfahren sollen.

Die kopierten Ausschnitte aus den Tanzstücken – die ›Fälschungen‹ – sind also dramaturgisch zusammengehalten durch eine Art didaktischen Rahmen als Metaebene sowie durch den spielerischen Austausch mit dem Publikum. Dabei werden nicht nur die verschiedenen Tanzsprachen erläutert, sondern

nachempfindet. Das damit nicht vertraute Publikums reagiert mit einem befremdeten Lachen.

168 | Vgl. www.maska.si, 25.10.2013.

überhaupt das ganze Konzept und Konstrukt des Stückes offengelegt.¹⁶⁹ Diese Strategie reicht bis in den Ankündigungstext und das ganze Marketing des Stückes hinein, in dem Slowenien eine Kultur des »lagging behind« vorgeworfen wird, welchem nun mittels Kunst in einer subversiven Geste entgegengewirkt werde.¹⁷⁰ Es geht Janša also nicht so sehr um die nachgetanzten historischen Tanzstücke, sondern um eine weiterführende Diskussion: Wem gehört der Tanz? Welche Rolle spielt er in der gegenwärtigen Gesellschaft? Nicht zuletzt will er das Copyright als »kapitalistischen Dämon« entlarven.¹⁷¹

Janša gilt nicht nur mit *Fake it!*, sondern mit seinem gesamten Œuvre als Reenactment-Künstler par excellence und wird im Tanzkontext ebenso rezipiert wie in der Bildenden Kunst.¹⁷² *Fake it!* soll hier deshalb als Beispiel herangezogen werden, um einen Blick auf das Format des »Reenactments« zu werfen. Das Bühnenstück könnte dabei ebenso gut als Beispiel für die historiografischen Praktiken in der Choreografie dienen, erzählt und kommentiert es doch ausgehend von einem Ort (der Stadt Ljubljana) eine abwesende Tanzgeschichte, die ebenso viel über die Mechanismen der Diffusion, das Copyright, die Ein- und Ausschlussverfahren in einen Kanon wie über die slowenische Tanzgeschichte erzählt.

Im kunsthistorischen Diskurs zeigt sich die Fachdiskussion über künstlerische Reenactments besonders rege: »The notion of reenactment is in the air«, schreibt beispielsweise Amelia Jones in der Einleitung zur Anthologie *Perform*

169 | Diese Form der Selbstinszenierung als künstlerische Gesamtkonzeption verfolgt Janez Janša auch in anderen Arbeiten. So vollzieht der 1964 als Emil Hvratin in Slowenien geborene Künstler beispielsweise einen Identitätswechsel (gemeinsam mit zwei anderen Künstlern) und nimmt den Namen des früheren Präsidenten von Slowenien an. Es existieren also neben dem Politiker noch drei weitere Janez Janšas, wobei der in Performance- und Tanzkreisen künstlerisch aktivste eben der ehemalige Emil Hvratin ist (einer der Künstler hat inzwischen wieder seine alte Identität angenommen). Hvratin studierte in Ljubljana Soziologie und Regie sowie Performance Studies in Antwerpen. Seine Arbeiten reichen von Aktionen über Filme und Ausstellungen bis zu Bühnenstücken wie *Fake it!*. Vgl. www.maska.si, 25.10.2013. Die Darstellung des Stücks erfolgt in der vorliegenden Arbeit aufgrund einer Videoaufnahme des Exodos Festivals in Ljubljana von 2007.

170 | Vgl. www.maska.si, 25.10.2013.

171 | Vgl. www.maska.si, 25.10.2013.

172 | Vgl. dazu exemplarisch im Tanzkontext Burt, Ramsay: History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice. In: Dance Chronicle. Nr. 32/3, 2009, S. 442-467. In der Bildenden Kunst Caronia, Antonio; Janša, Janez; Quaranta, Domenico (Hg.): RE:akt!. reconstruction, re-enactment, re-reporting. Berlin 2009. In den Performance Studies Schneider: Performing Remains 2011.

*Repeat Record. Live Art in History.*¹⁷³ Sie bezeichnet das Interesse an Formen der Geschichtsaneignung und Wiederholung in der Performance Art geradezu als Obsession und führt, wie als Beweis, eine acht Seiten lange Auflistung von Ausstellungen und Marksteinen des Reenactments und der Dokumentation von Performances seit den 1950er Jahren auf. Fünf Seiten davon widmen sich allein Formaten seit Mitte der 1990er Jahren.¹⁷⁴ Künstlerische Reenactments in der Performance Art finden vornehmlich im Ausstellungs- und Museumskontext statt, sind also mitunter Teil eines Sammlungsbestandes, weshalb zuweilen der Vorwurf der Institutionalisierung und Musealisierung laut wird.¹⁷⁵

173 | Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 15. Auch Rebecca Schneider verweist auf die Popularität des Begriffes: »Reenactment« is a term that has entered into increased circulation in late twentieth- and early twenty-first-century art, theatre, and performance circles. The practice of re-playing or re-doing a precedent event, artwork, or act has exploded in performance-based art alongside the burgeoning of historical reenactment and »living history« in various museums, theme parks, and preservation societies.« Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 2.

174 | Vgl. Jones, Amelia: *Timeline of Ideas: Live Art in (Art) History. A Primarily European-US-based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 425-432. Die Auflistung ist selbstredend nicht erschöpfend. Im Bereich Tanz und Performance wären beispielsweise anzufügen: *Wieder und Wider. Re-enactment and Appropriation* im Tanzquartier Wien 2006, *Moments. A History of Performance in 10 Acts* 2012 am ZKM in Karlsruhe sowie *Performing Histories: Live Artworks Examining the past* 2012 im MoMa in New York. Ebenfalls 2012 eröffnet die Galerie *The Tanks* für Art in Action in der Tate Modern in London ihre Tore. Weiter ist Boris Charmatz' Museumsprojekt in Rennes zu nennen, das 2009 eröffnete *Musée de la danse*. Zu Tanz- und Performanceausstellungen sowie Archivierungsprojekten vgl. weiter auch Büscher, Barbara: *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen*. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 501-533.

175 | Vgl. zu der Diskussion beispielsweise im Zusammenhang mit Marina Abramovićs *Seven Easy Pieces* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005) und *The Artist is present* (Museum of Modern Art, New York 2010) exemplarisch: Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 11-25, und Jones, Amelia: »The artist is Present«: Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence. In: *The Drama Review*. Nr. 55/1, 2011, S. 16-45, sowie Widrich, Mechthild: Ge-Schichtete-Präsenz und zeitgenössische Performance: Marina Abramović's *The Artist is Present*. In: Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung*. Bielefeld 2013, S. 147-166. Weiter auch Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10. Im Bereich des Tanzes sehen sich integrale Wiederholungen von Tanzstücken – in der Regel unter dem Begriff der Rekonstruktion – hingegen mit dem Vorwurf

Künstlerische Reenactments werden in diesem Zusammenhang meist unter dem Aspekt der Dokumentation diskutiert.¹⁷⁶ Im Tanz sind Reenactments und Rekonstruktionen hingegen meist in ihrer ursprünglichen Rahmung der Bühnenpraxis zu sehen. Interessant ist jedoch zu beobachten, dass immer mehr Choreografierende gerade als Expertinnen und Experten für Reenactments in Museen eingeladen werden.¹⁷⁷ Auch experimentieren Choreografierende umgekehrt mit dem Format der Ausstellung für Tanz und Choreografie.¹⁷⁸

Rebecca Schneider führt die gegenwärtige Popularität des Begriffs ›Reenactment‹ zurück auf dessen vage Konturen: »[I]f the term reenactment is fitting at all, it fits only because it is as yet porous, intermedial, and rather poorly defined.«¹⁷⁹ Sie leitet das Format aus den populärhistorischen Reenactments ab, eine Argumentationslinie, die aus dem Blickwinkel von Performance Art-Reenactments durchaus sinnvoll erscheint. So taucht der Begriff in der Bildenden Kunst Ende der 1990er Jahre zunächst im Zusammenhang mit Nachstellungen von politischen oder gesellschaftlichen Ereignissen auf.¹⁸⁰ Reenactments

konfrontiert, konservativ und unkritisch zu sein, vgl. beispielsweise Cramer, Franz Anton: Hilfslose Rekonstruktion. Ein Gespräch im Berliner Radialsystem über den Wigmazer Fabián Barba. In: www.corpusweb.net/hilflose-rekonstruktion.html, 14.03.2013 (nicht mehr verfügbar).

176 | Einen möglichen Erklärungsansatz dafür sieht Amelia Jones in der Fachtradition liegen: So seien von der Kunstgeschichte ausgehend ›Objekte‹ in Relation zu Institutionen und Diskursen wie Ausstellung, Galerien und dem Markt, kuratorischen Praktiken und Kunstkritik nach wie vor zentraler Ausgangspunkt, um die Funktion von Kunst in der Gesellschaft und das Verhältnis zur Geschichte zu untersuchen, vgl. Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 12.

177 | Vgl. beispielsweise das Symposium des Netzwerkes *Collecting the performance* der Londoner Tate Modern, zu dem der französische Choreograf Boris Charmatz als Leiter des *Musée de la danse* eingeladen war, mit folgender Begründung: »In this phase we are looking particularly at how legacy has been created in dance and what we can learn from this.« Vgl. www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative, 21.09.2015. Vom 18. Oktober bis 3. November 2013 ist Charmatz zudem während drei Wochen im Museum of Modern Art in New York präsent, unter anderem mit der Ausstellung *20 danseurs pour le XX. siècle* sowie dem in der vorliegenden Untersuchung besprochenen *Flip Book* (2009), vgl. www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1420, 21.09.2015.

178 | Vgl. Boris Charmatz' Museumsstruktur (www.museedeladanse.com, 21.09.2015), oder auch Xavier Le Roy's *Rétrospective* von 2011.

179 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 29.

180 | Vgl. Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* von 2001 zeigt das Nachstellen der polizeilichen Niederschlagung eines Bergarbeiterstreiks in England im Jahr 1984 und etablierte das Format in der Bildenden Kunst. Der gleichnamige Film von 2005 dokumentiert darüber hinaus die Entstehung des Reenactments und steht als solches heute

in der bildenden Kunst beziehen sich also nicht unbedingt auf künstlerische Ereignisse.¹⁸¹ Falls doch, wie im Fall der Wiederholungen von Performances,¹⁸² sind sie historisch betrachtet im Kontext von Formen des Zitierens und Kopierens zu sehen, wie es seit den 1950er Jahren ein gängiges künstlerisches Verfahren darstellt.¹⁸³ Unter dem Begriff der ›Appropriation Art‹ wird seit Beginn der 1980er Jahre zudem eine Bildstrategie der Aneignung bezeichnet, die gemäß dem Kunsthistoriker Benjamin Buchloh eine Form der Überprüfung darstellt von Codes der künstlerischen Praxis.¹⁸⁴ Schneider sieht sie als eine Art Vorläufer von Reenactments.¹⁸⁵ Aneignungs- und Wiederholungsstrategien sind wiederum in der Performance Art bereits in den 1960er und 1970er Jahren relevant. Der Begriff des ›Reenactments‹ wurde hier aber erst in den 1990er Jahren aus der populärhistorischen Freizeitkultur, dem Nachstellen von Schlachten, übernommen.¹⁸⁶

stellvertretend für das Ereignis sowohl von 1984 wie von 2001, vgl. Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 17. Als zweites bedeutendes Reenactment in der Kunst ist *The Milgram Reenactment* von Rod Dickinson zu nennen, die erneute Durchführung eines psychologischen Experiments zum Gehorsam von 1961 im Centre for Contemporary Art, Glasgow, 2002.

181 | Dasselbe gilt im Bereich des Theaters, vgl. beispielsweise die Reenactments von Milo Rau.

182 | Vgl. beispielsweise die breite Rezeption von Marina Abramovićs *Seven Easy Pieces* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005) und *The Artist is present* (Museum of Modern Art, New York 2010).

183 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Positionsbestimmungen in der Gegenwart* der vorliegenden Arbeit.

184 | Gemäß Benjamin Buchloh, zählt hierzu die Frage nach der Autorschaft und der Originalität, wie sie auch in den choreografischen Historiografien thematisch wird. Vgl. Buchloh, Benjamin D.: *Allegorische Verfahren. Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst*. In: Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (Hg.): *Art after Conceptual Art*. Wien 2006, S. 31-57 (Reprint von 1982). ›Appropriation Art‹ als Terminus für eine bestimmte Kunstrichtung konnte sich jedoch aufgrund der differenten Positionen nie durchsetzen. Vgl. hierzu auch Gelshorn: *Aneignung und Wiederholung* 2012. Der Begriff taucht allerdings auch im Tanzbereich auf, vgl. hierzu exemplarisch die Veranstaltungsreihe *Wieder und Wider. Re-enactment and Appropriation* im Tanzquartier Wien 2006.

185 | Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 29.

186 | Der Begriff geht zurück auf den englischen Philosophen Robin George Collingwood (1889-1943). Seiner Meinung nach war historische Erkenntnis nur möglich über den Nachvollzug – das Reenactment – des Denkens der Akteure und damit von deren Handlungen. Zu der Diskussion im Zusammenhang mit tänzerischen Reenactments, vgl. Bleeker: *(Un)Covering Artistic Thought Unfolding* 2012, S. 13-26. Die in Reenactments angelegte Verstrickung von historischen Ereignissen mit der Wahrnehmung derselben

In dieser kunsthistorischen Perspektivierung werden künstlerische Reenactments also nicht aus einer historischen Rekonstruktions- und Wiederaufführungspraxis abgeleitet, wie sich dies im Fall von Tanz anbietet, sondern es werden unter den Begriff des Reenactments verschiedene Formen subsumiert, die mittels Bezugnahmen zu historischen Ereignissen bestehende Normen befragen.

Gemäß Amelia Jones stellen die künstlerischen Reenactments insgesamt eine kritische Relation zum Konzept der Präsenz her und thematisieren die Rolle eines bestimmten Ereignisses – beispielsweise eines historischen Stücketes – innerhalb der Geschichte.¹⁸⁷ Zugleich gehe damit stets der Verweis einher (ob beabsichtigt oder nicht), dass Vergangenheit nicht wieder so hergestellt werden könne, wie sie einmal gewesen sei. In diesen Punkten stimmen die Wiederholungen von Performances der 1960er und 1970er Jahre, auf die sich Jones speziell bezieht, mit den choreografischen Historiografien im Tanz überein: Sie unterziehen ebenfalls Vorstellungen von Präsenz, Original und Revival in der körperlichen Auseinandersetzung einer Revision. Inwiefern es sich dabei um Reenactments handelt und ob der Begriff für das Phänomen über-

in der Gegenwart wurde in der Folge kritisiert als Trivialisierung: Das Nachstellen von Kriegsszenen fördere nicht automatisch auch die kritische Reflexion und Einordnung derselben, vielmehr handle es sich um eigene Interpretationen, vgl. Cook, Alexander: The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History. In: Criticism. Nr. 46/3, 2004, S. 487-496. Historisch betrachtet wird als erstes Reenactment eine Veteranenzusammenkunft in den USA 1913 erwähnt. Das Nachstellen von historischen oder sagenhaften Ereignissen reicht jedoch zurück bis zu Historiendarstellungen und Passionsspielen im Mittelalter. Als direkte Vorläufer von Reenactments gelten wiederum Kriegsspiele, sogenannte ›Manœuvres‹ als Simulationen von kriegerischen Aktionen im 19. Jahrhundert. Auch Geschichtsspektakel, wie sie in der Inszenierung der französischen Revolution praktiziert wurden, beeinflussten die Entwicklung und finden sich bis heute in Form sogenannter ›Living History Events‹ wieder. Vgl. Otto, Ulf: Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur. In: Roselt, Jens; Weiler, Christel: Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten. Bielefeld 2011, S. 189. Als Freizeitbeschäftigung begannen ›Civil War Reenactments‹ schließlich in den 1950er Jahren eine große Fangemeinde um sich zu scharen und bilden seither in den USA, England und seit einigen Jahren auch auf dem europäischen Festland eine Massenkultur, wobei national und kulturell große Unterschiede in der Ausgestaltung bestehen. Vgl. zu der historischen Herleitung von Reenactments ebenfalls Roselt, Jens; Otto, Ulf: Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012, S. 11; Schneider: Performing Remains 2011.

187 | Jones: The Now and the Has Been 2012, S. 17.

haupt anschlussfähig ist, soll anhand von ausgewählten Definitionsansätzen im Abgleich mit dem Beispiel von Janša weiter diskutiert werden.

Die Theaterwissenschaftler Jens Roselt und Ulf Otto verwahren sich beispielsweise dagegen, ein ›Genre‹ des Reenactments zu konturieren, da es sich um zu disparate Erscheinungsformen handle.¹⁸⁸ Um das Reenactment als eine »performative Praxis« dennoch fassen zu können, wie sie es anstreben, suchen sie aber nach gemeinsamen Parametern insbesondere von populären Freizeitreenactments und künstlerischen Reenactments.¹⁸⁹ Sie heben hervor, dass allgemein eine deutliche Affinität für die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellenden festzustellen sei und eine starre Unterscheidung in aktive Darsteller und passive Zuschauer in Frage gestellt werde sowie eine Form von Gemeinschaftsbildung stattfinde. Diese Aspekte finden sich in *Fake it!* durch das Übertragen von Tanzschritten auf das Publikum und das gemeinsame Tanzen derselben durchaus wieder.¹⁹⁰ Auch der nächste Punkt: Der Darstellungsstil in Reenactments, so Roselt und Otto, sei nie psychologisch motiviert. Tatsächlich zeigt sich in *Fake it!* ein distanziertes Nach-Tanzen des gelernten Materials durch die professionellen Tänzerinnen und Tänzer. Sie präsentieren die Ausschnitte nicht als historische Materialien, sondern als gegenwärtige Phänomene, in denen die Differenzen zur Vorlage stets durchscheinen. Gerade dieser Verweis auf das Differierende zählt gemäß Roselt und Otto schließlich zum augenfälligsten Merkmal künstlerischer Reenactments: Sie würden stets ihre eigene mediale Verfasstheit thematisieren. Darunter verstehen Roselt und Otto allerdings nicht unbedingt eine Kommentarebene wie bei Janša, sondern zählen bereits elementare Medienwechsel dazu wie das körperliche Aneignen historischer Materialien aufgrund von Bild-, Film- und Schriftmaterialien, welche wiederum in Aufzeichnungen überführt würden.

Der Hinweis auf diese Übertragungsprozesse kann im Bereich des Tanzes jedoch noch nicht als spezifisches Merkmal von Reenactments gelten, finden sie doch in jeder Rekonstruktion im Tanz statt – graduell verschieden in körperlichen wie in schriftlichen Formen. In der Zusammenfassung ihrer Charakterisierung, die durchaus als eine Definition verstanden werden kann, lassen Roselt und Otto diesen Aspekt denn auch außer acht: »[Reenactments] stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen, und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu«, schreiben sie.¹⁹¹

188 | Vgl. Roselt/Otto: Theater als Zeitmaschine 2012.

189 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 7-11.

190 | Derartige Interaktionsformen kommen in den anderen Beispielen der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht vor.

191 | Roselt/Otto: Nicht hier, nicht jetzt 2012, S. 11.

In dieser Konzeption unterscheiden sie sich fundamental von Rebecca Schneiders Auffassung von Reenactments. Diese hebt gerade den Aspekt der Darstellung hervor und sieht in Reenactments eine deutliche Manifestation des theatralen ›Als-ob‹ stattfinden.¹⁹² Schneider legt in ihrer Definition entsprechend einen anderen Fokus als Roselt und Otto. Sie bezeichnet künstlerische Reenactments relativ offen als ein »act or event occurring *again*, recurring across participants' bodies in time.«¹⁹³ Es geht ihr also um die Wiederholung und Doppelung sowie die Verstrickung mehrerer Autorschaften, die sich im und am Körper manifestieren. Wiederum ähnlich wie Roselt und Otto konzentriert sie sich, der Herleitung aus den populärhistorischen Reenactments geschuldet, auf den Erfahrungsraum der Akteure und auf einen von Roselt und Otto als »animistisch« bezeichneten Umgang mit Geschichte.¹⁹⁴ Dies mag im Fall von *Fake it!* für den interaktiven Austausch zutreffen, letztlich steht bei dem Stück jedoch die Schaffung eines Reflexionsraums für ein Publikum im Zentrum und nicht die Erfahrung für die Tanzenden.

Die »Darstellung als teilnehmendes Erleben«¹⁹⁵ trifft auch auf die anderen in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Beispiele von Olga de Soto, dem Quatuor Albrecht Knust, Foofwa und Lebrun sowie Boris Charmatz nicht zu. Sie wiederholen und doppeln zwar tatsächlich jeweils Stile, Techniken oder Bewegungsfolgen oder zumindest erzählen sie davon, dies erfolgt aber nur insofern vor Ort und »historisch korrekt«¹⁹⁶ als das Theater der Rahmen bleibt. Janšas *Fake it!* und auch die anderen Beispiele pflegen einen vergleichsweise freien Umgang mit dem historischen Material. Olga de Soto beispielsweise zeigt gar nicht erst ein ›Reenactment‹ sondern löst ein solches – beziehungsweise eine Vielzahl von imaginären, rekonstruierten ›Originalen‹ – nur in den Köpfen der Zuschauenden aus. Das Quatuor Albrecht Knust, welches explizit auf die Rekonstruktionstradition Bezug nimmt, entfernt sich selbst im Laufe der Arbeit zusehends davon und setzt Rekonstruktionen nurmehr in Versatzstücken oder als einzelne Szenen in einem größeren Verbund ein – dies gerade, um den Versuch der Wiederherstellung eines möglichen ›Originals‹ grundsätzlich in Frage zu stellen. Zudem werden Akte oder Ereignisse nicht zur Gänze nachgestellt, wie dies im Fall der Performance Art beispielsweise zu beobachten und in populärhistorischen Reenactments gar üblich ist.¹⁹⁷ Im Tanz werden vielmehr Strategien des Reenactments im Sinne von Wiederholungen

192 | Schneider: *Performing Remains* 2011, insbesondere S. 2 sowie 17-18.

193 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 2.

194 | Roselt/Otto: *Nicht hier, nicht jetzt* 2012, S. 11.

195 | Roselt/Otto: *Nicht hier, nicht jetzt* 2012, S. 11.

196 | Roselt/Otto: *Nicht hier, nicht jetzt* 2012, S. 11.

197 | Vgl. Caronia/Janša/Quaranta: *RE:akt!* 2009; Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 11-25; Schneider: *Performing Remains* 2011.

durch Körper im Zusammenspiel mit anderen künstlerischen Methoden verwendet. Wie *Fake it!* von Janez Janša bestehen die Stücke meist aus formal unterschiedlichen Elementen, wovon nur einzelne Teile möglicherweise als ›Reenactments‹ bezeichnet werden können, das heißt, ein historisches Ereignis zur Aufführung bringen.¹⁹⁸ Inwiefern es sich dabei nicht auch um Rekonstruktionen handeln könnte, soll im Folgenden kurz diskutiert werden.

Janša beispielsweise bezeichnet seine Arbeiten selbst als Rekonstruktionen.¹⁹⁹ Sie würden Geschichte nie als isolierte Begebenheiten behandeln, sondern der Kontext sei stets Teil der Rekonstruktion. In Abgrenzung dazu definiert Janša ›Reenactments‹ als ein Nachstellen von Ereignissen unter Ausblenden der historischen und kulturellen Umgebung, wie dies im populärhistorischen Reenactment geschieht. So gesehen handelte es sich auch bei den anderen, in der vorliegenden Untersuchung besprochenen Stücken um ›Rekonstruktionen‹.

Betont man für ›Reenactments‹ genau diesen Bezug zu einer aktuellen Fragestellung, wie es beispielsweise Maaïke Bleeker vorschlägt (im Gegensatz zu einer rein formalen Form der Rekonstruktion), so trifft dies jedoch sowohl auf *Fake it!* wie auf die anderen Beispiele zu.²⁰⁰ Die Frage, welche die Kunstschaftenden an den Gegenstand stellen, der reflexive (künstlerische) Antrieb, macht in dieser Sichtweise den Unterschied aus, und es gälte, um die Begrifflichkeiten genauer zu Überprüfen, jeweils die unterschiedlichen Beweggründe und Herangehensweisen der Rekonstruktion beziehungsweise des Reenactments zu untersuchen. Folgt man wiederum Frédéric Pouillaudes Charakterisierung des zeitgenössischen Tanzes als reflexive Kunstform, so passt diese Definition zu den historiografischen Praktiken in der Choreografie, wie sie in der vorliegenden Arbeit Thema sind.

Nicht immer tritt dieses reflexive Moment allerdings so deutlich hervor wie bei Janša und den anderen diskutierten Beispielen. Es gibt auch Fälle, in denen nurmehr der Kontext und die Motivation eine Unterscheidung sinnvoll erscheinen lässt.²⁰¹ So ist der Rahmen von als Reenactments bezeichneten Arbeiten

198 | Zu Janšas Œuvre gehören auch Arbeiten, die historische Performances in ihrer vollen Länge einstudieren, wie beispielsweise die Rekonstruktion des 1969 uraufgeführten *Pupilja, papa Pupilo pa pupilcki* (2006). Janša geht es dabei auch darum, eine Geschichte der osteuropäischen Performance Art überhaupt erst zu schreiben. Vgl. dazu beispielsweise www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/pupilja-papa-pupilo-reconstruction, 21.21.2015.

199 | Vgl. dazu und zum Folgenden Janšas Ausführungen anlässlich der PSi #17-Tagung 2011 in Utrecht, Camillo 2.0, www.psi-web.org, 21.09.2015.

200 | Vgl. hierzu Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 18.

201 | Ein Beispiel hierfür ist Fabián Barbas *A Mary Wigman Dance Evening* (2009). Er spricht selbst von einer Rekonstruktion, vgl. Barba, Fabián: *Reconstruction in Progress*:

in der Regel tatsächlich ein anderer als bei Rekonstruktionen: Historische Rekonstruktionen erfolgen meist an großen Häusern²⁰² während zeitgenössische Choreografinnen und Choreografen wie Janša ihre Stücke auf Bühnen zeigen, die sich eher dem Experiment und der Kreation von Neuem verschrieben haben. Letztere entstehen zudem auf Projektbasis in der Freien Szene und werden von zeitgenössischen Tänzerinnen und Tänzern umgesetzt. Eine solche Argumentation würde den Schluss nahelegen, das Reenactment sei die zeitgenössische Version der Rekonstruktion.

Diese hier nur kursorisch geführte Diskussion um das Verhältnis von Rekonstruktion und Reenactment zeigt vor allem Eines: Eine Abgrenzung ist mit den genannten Definitionen nicht gegeben. Möglicherweise ist angesichts des Facettenreichtums, der dem Phänomen der Reenactments in populären Freizeitreenactments, installativen Kunstformaten und performativen Bühnenernissen wie dem Tanz innewohnt, eine allesumspannende Definition auch gar nicht sinnvoll. Zu divers und gleichzeitig spezifisch zeigen sich die einzelnen Ausprägungen. Unterdessen hat sich der Begriff denn auch so weit verselbstständigt, dass nurmehr allgemein eine historische Rückbezüglichkeit schon ein ›Reenactment‹ ausmacht. Der Terminus scheint sich aber doch als eine Art Gattungsbezeichnung durchzusetzen.²⁰³ Dies bedeutet allerdings vor allem, dass es dabei nicht mehr um die genaue Bezeichnung der Strategien und jeweiligen Bezugnahmen zur Vergangenheit geht, sondern ganz allgemein um eine Beschäftigung mit Geschichte in der Kunst und auf der (Tanz-)Bühne. Unter diesen Vorzeichen versuchen verschiedene Bestrebungen ›Reenactments‹ neu zu denken. Exemplarisch sei hier auf das Projekt *Cover* unter der Leitung von Maaïke Bleeker verwiesen. Sie plädiert mit Rekurs auf Collingwood und unter dem Begriff des ›Coverings‹ für ein Nach-Denken von historischen Ideen im Sinne eines Nachvollzugs von einem dem Stück zugrundeliegenden Gedanken.²⁰⁴

Working Notes. Wigman Reconstruction. May 2009. In: Schulze, Janine: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* München 2010, S. 100-115, während andere das Stück als Reenactment bezeichnen, vgl. beispielsweise Stalpaert, Christel: *Reenacting Modernity: Fabián Barba's A Mary Wigman Dance Evening* (2009). In: *Dance Research Journal*. Nr. 43/1, 2011, S. 90-95.

202 | Vgl. das genannte Beispiel von *Der Sterbende Schwan* 1997 am Kirov Ballett.

203 | Vgl. dazu exemplarisch Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 13-26; De Laet: Wühlen in Archiven 2010, S. 54-59; Lepecki: *The Body as Archive* 2010, S. 28-48; Matzke: *Bilder in Bewegung bringen*. 2012, S. 125-138; Schneider: *Performing Remains* 2011; Stalpaert: *Reenacting Modernity* 2011, S. 90-95.

204 | Vgl. Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 19.

Bei den choreografischen Reflexionen von Geschichtsschreibung handelt es sich um eine spezifische Form der Auseinandersetzung mit historischen Formationen. Ein Nachbilden und Nachkonstruieren im Sinne eines Wieder-Tanzens kommt in den diskutierten Beispielen zwar in Kombination mit anderen künstlerischen Verfahren immer auch vor, als ›Genre‹ oder auch als Bezeichnung für das Gesamtgefüge eines Stückes scheint mir der Begriff des ›Reenactments‹ jedoch ebenso wenig zutreffend beziehungsweise hinreichend zu sein wie derjenige der ›Rekonstruktion‹. Ich habe mich deshalb für die Umschreibungen ›choreografische Historiografien‹ oder ›historiografische Praktiken in der Choreografie‹ beziehungsweise ›choreografische Reflexion von Tanzgeschichte und Tanzgeschichtsschreibung‹ entschieden, um insbesondere mein Forschungsinteresse an der Choreografie als Historiografie hervorzuheben.

TEIL II – DISPOSITIVE

Zum Paradigma der Flüchtigkeit

Choreografische Historiografien sind, so meine Grundannahme, innerhalb eines Geflechts aus verschiedenen Parametern zu betrachten: Sie basieren auf dem Tänzerinnen- und Tänzerkörper und seiner Erinnerungs- und Artikulationsleistung; dieser vermag in der Konfrontation mit einem choreografischen Setting vor und mit Hilfe eines Publikums in der Aufführung einen Reflexionsraum zu eröffnen. Das heißt, die choreografischen Historiografien sind auf etwas Zukünftiges, Kontingentes ausgerichtet, welches sich im (mitunter widersprüchlichen) Zusammenspiel der einzelnen Elemente im Sinne eines Dispositivs erst formiert.¹ Entsprechend der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist dieser Reflexionsraum vor allem im Hinblick auf die Tanzgeschichtsschreibung bedeutend, aber auch für die Diskussion des Dispositivs selbst. Schließlich nehmen die Beispiele in unterschiedlichen Perspektivierungen selbst Bezug auf die genannten Parameter.

Der Begriff des Dispositivs scheint mir hier hilfreich zu sein, um auf das »heterogene Ensemble«² zu verweisen, das choreografische Historiografien meines Erachtens auszeichnet als zugleich Körperkunstform und (selbst-)reflexiver Modus der Tanzgeschichtsschreibung. Das Dispositiv, angewendet im Sinne einer Matrix, erlaubt es, sowohl einzelne relevante Parameter für die

1 | Zum Begriff des Dispositivs vgl. Foucault: Dispositive der Macht 1978. Weiter auch Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich/Berlin 2008; Bührmann, Andrea D.; Schneider, Werner: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld 2008; Eiermann: Postspektakuläres Theater 2009.

2 | »Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist *erstens* ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensoviel wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.« vgl. Foucault: Dispositive der Macht 1978, 119f. (Hervorhebung im Original).

Diskussion der Beispiele und theoretischen Ansätze hervorzuheben wie auch deren Verstrickungen und Verknüpfungen zu analysieren.

Um das Geflecht ausloten zu können, werde ich im Folgenden ausgewählte Positionen vorstellen, in denen die genannten Parameter Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum in ihrer Geschichtlichkeit, Zeitlichkeit, Wirkung, Wahrnehmung und Funktion je verschieden gedacht und berücksichtigt sind beziehungsweise fehlen. Die theoretischen Ansätze und Problemstellungen kreisen dabei um die Figur des Flüchtigen. Dieses prägt massgeblich das Verständnis von Tanz. Je nach Sichtweise ist Tanz konzipiert als immer schon verloren, subversiv, dokumentarisch oder archivisch; er besteht entweder aus Werken oder aber aus Akten und Prozessen, und auch die Wahrnehmung verläuft entweder stabil oder dynamisch. Diese unterschiedlichen Perspektiven, Konturierungen und Gewichtungen werde ich im Folgenden herausarbeiten, mit dem Ziel, die choreografischen Historiografien innerhalb des genannten Geflechts theoretisch fassen zu können.

Gemäß Foucault sind die einzelnen Elemente eines Dispositivs in ihrer Funktion und Position variabel: »Kurz gesagt gibt es zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können«, schreibt er.³ Entsprechend sind auch die Wissensformationen, die daraus hervorgehen, veränderbar. Sie ergeben sich aus dem jeweiligen Gefüge und dessen Beziehungen, welche es zu analysieren gilt. Gemäß Foucault kommt Dispositiven zudem eine »strategische Funktion« zu.⁴ In Bezug auf die diskutierten theoretischen Ansätze kann diese im Hinblick auf eine Gewichtung oder Vernachlässigung bestimmter Lektüren und Interpretationen gelesen werden.

Die Beispiele dienen bei der Analyse in einer doppelten Bewegung als Folie: Zum einen werden die theoretischen Ansätze jeweils an den Beispielen abgeglichen und überprüft. Andererseits bilden die Positionen der Stücke selbst gerade die Grundlage für die Diskussion und Kritik der einzelnen Ansätze, thematisieren sie doch ihrerseits die genannten Parameter und deren Relationen untereinander. Anhand von den je verschiedenen Perspektiven und Leerstellen in den theoretischen Ansätzen lässt sich deshalb gleichzeitig das Erkenntnispotential der diskutierten Beispiele stark machen. Dieses zeigt sich in drei Punkten besonders deutlich: Erstens stellen choreografische Historiografien

3 | Foucault: *Dispositive der Macht* 1978, S. 120.

4 | Foucault fokussiert diesbezüglich auf die Machtverhältnisse, die bestimmte Diskurse hervorbringen, vgl. Foucault: *Dispositive der Macht* 1978, insbesondere S. 123–127, hier insbesondere S. 120. Für die nachfolgende Diskussion der choreografischen Historiografien verstehe ich diese im Sinne von Gewichtung beziehungsweise Vernachlässigung gewisser Parameter und Beziehungen.

der Flüchtigkeit des Tanzes die Geschichtlichkeit des Körpers entgegen. Sie markieren diesen als eine dokumentarische Spur, welche als Archiv die Tanzgeschichte zu aktualisieren und gleichzeitig ihre ›Schreibung‹ selbst in der Choreografie zu reflektieren vermag. In den theoretischen Ansätzen wird der Körper hingegen nur marginal thematisiert. Zweitens fordern und zeigen die Beispiele einen dynamischen Aufführungs-, Körper- und Subjektbegriff und formulieren so eine deutliche Kritik an einem objekthaften Verständnis von Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum, verstanden als Entitäten, auf die je nach dem zurückgegriffen werden kann oder die nicht mehr verfügbar sind – beispielsweise die Aufführung als ›Werk‹ oder der Körper als ›Dokument‹.

Auch die Choreografie wird nicht als festgeschriebenes Regelwerk verstanden, sondern wiederum als ein Dispositiv gefasst, innerhalb dessen Körper mit Regeln konfrontiert werden und dadurch neue Sichtweisen und Denkräume öffnen. In diese Reflexion mit eingeschlossen ist das Publikum, wie es im Beispiel von Olga de Sotos *histoire(s)* besonders evident ist: Die Erinnerungs- und Imaginationsleistung der Zuschauenden bleiben in den theoretischen Ansätzen, dies der dritte Kritikpunkt, meist unbeachtet. So gesehen sind für die nachfolgenden Überlegungen zwei Dispositive wirksam: Dasjenige, welches es ermöglicht das Phänomen zu beschreiben, und dasjenige der Choreografien selbst.

Unter dem Topos der ›Flüchtigkeit‹ wird das Vergehen und Verschwinden von Tanz als ontologische Grundkonstituente gehandelt und prägt zahlreiche Diskurse des Tanzes.⁵ Tanz scheint sich jeglicher Festschreibung, sei es in Form von sprachlicher, visueller, grafischer oder auch tänzerischer Wiedergabe, zu entziehen und ohne (sichtbare) Spuren immer schon zu entschwinden. Verschiedene Untersuchungen widmen sich dieser Thematik in historisch-kritischen Aufarbeitungen und/oder verhandeln diese im Rahmen kritischer Herleitungen eigener theoretischer Konzepte.⁶ In den letzten Jahren wird die

5 | Hier seien nur drei exemplarische Konzeptionen genannt, die auf dem ›Flüchtigen‹ des Tanzes aufbauen: Louppe: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes* 2009; Lepecki: *Exhausting Dance* 2006, sowie Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg i.Br. 2006.

6 | Vgl. beispielsweise Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003; Franko, Mark: *Writing for the body*. 2011; Klein, Gabriele: *Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur*. In: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 199-208; Lepecki, André: *Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit*. In: *ballett international – tanz aktuell. Jahrbuch Körper.kon.text*. S. 82-87, 1999; Schneider: *Performing Remains* 2011; Siegmund: *Abwesenheit* 2006.

Diskussion insbesondere unter den Aspekten der Abwesenheit⁷ und der Präsenz geführt, wobei Präsenz in seiner Vielzahl an Bedeutungen als Erfahrung, als präsentisches Moment, als ›Liveness‹, als Ko-Präsenz, als ›Schauspieler-Präsenz‹ etc. diskutiert wird.⁸ Wie das Verhältnis von Körper und Spur gedacht werden könnte, bleibt dabei jedoch weitgehend offen; darauf – auf seine Geschichtlichkeit und Pluralität einerseits und seine Erinnerungs- und Artikulations-fähigkeit andererseits – ist deshalb der Fokus der vorliegenden Untersuchung gerichtet. Es geht dabei nicht um den Entwurf eines ontologischen Modells von Tanz, sondern darum, die körperlich-choreografischen Reflexionen als Weisen des Zugangs zur Geschichtlichkeit des Tanzes zu fassen.

Das Paradigma der Flüchtigkeit soll zunächst anhand von zwei Ansätzen diskutiert werden. Sie konturieren das Flüchtige einerseits negativ als ›das Verlorene‹, welches es einzuholen gilt, während auf der anderen Seite, in einer positiven Wendung, im Vergänglichen gerade das Präsentische stark gemacht wird. Beide Sichtweisen können geradewegs als Gegenpositionen zu den Formen historischer Rückbezüglichkeit im Tanz gelesen werden.

7 | Vgl. dazu insbesondere Gerald Siegmunds Kategorie der Abwesenheit, die dem Anwesenden eine Spur schon in der Gegenwart, als Abwesendes, zuschreibt, vgl. Siegmund: Abwesenheit 2006. Weiter auch Husemann: Ceci est de la danse 2002; Krushkova, Krassimira (Hg.): OB?SCENE: Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Wien/Böhlau 2005; Lepecki: Exhausting Dance 2006.

8 | Vgl. exemplarisch zwei aktuelle Kompendien zu Präsenz und Performance Art: Jones/Heathfield: Perform Repeat Record 2012; Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick; Shanks, Michael (Hg.): Archaeologies of Presence. Art, Performance and the persistence of being. London/New York 2012. Weiter sind Untersuchungen mit einem kulturwissenschaftlichen und philosophischen Fokus zu nennen wie: Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Frankfurt a.M. 2012, oder Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002; Christoph Ernst und Heike Paul definieren als gemeinsame Schnittmenge aller Präsenzdiskurse eine implizite Dimension: »Geltend gemacht wird die *unmögliche sprachliche Explikation eines präsenten Sachverhalts unter der Berufung einer gleichzeitig möglichen nicht-sprachlichen Gewissheit über die Präsenz des Sachverhalts.*« Vgl. Ernst, Christoph; Paul, Heike: (Hg.): Präsenz und Implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2013, S. 11 (Hervorhebung im Original).

TANZ ALS ›REINE‹ BEWEGUNG: MARCIA B. SIEGEL

Tanz wird bis ins 18. Jahrhundert zurück als flüchtige Kunst verstanden und Tanzgeschichte in der Folge unter dem (negativ besetzten) Verlust-Topos als eine »Geschichte verlorener Tänze« geschrieben.⁹ Der Verlust ist dabei ein doppelter: Nicht nur ist jede Aufführung einmalig, auch der eigentliche Gegenstand, die Körperbewegung, entzieht sich der Festschreibung. Dies führt dazu, dass das Verschwinden beider, der Aufführung und der Körperbewegung, immer wieder in einer melancholischen Geste aufzuhalten versucht wird, sei es in Form von symbolischer Sprache oder durch das fixierende Bild. Dies bedeutet gleichzeitig, dass das damit einhergehende ständige Versagen im Versuch des Festhaltens immer wieder eingestanden werden muss.¹⁰

Dieses doppelt Flüchtige findet sich besonders virulent bei der amerikanischen Tanzkritikerin Marcia B. Siegel, die 1968 mit ihren versammelten Kritiken *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance* eine programmatische und einflussreiche Schrift dazu verfasst hat. Sie definiert Tanz als »an event that disappears in the very act of materializing«¹¹, und sieht in der Flüchtigkeit die Ursache dafür liegen, dass Tanz gesellschaftlich und politisch nicht gebührend respektiert und beachtet wird, wie sie in weiteren Schriften ausführt.¹² Das Fehlen von Spuren jeglicher Art bezeichnet sie als das Faszinosum am Tanz und zugleich als Grund, weshalb Tanz vom intellektuellen Denken fern und der Gefahr der Trivialisierung nah sei: »The immediacy and the ephemerality of dance are its most particular qualities – they are the reason for dance’s appeal as well as its low rank on the scale of intellectual values.«¹³ Ihr Schreiben versteht Siegel als ein Anschreiben gegen diese Flüchtigkeit. Siegel bezeichnet ihre Rolle entsprechend als »self-appointed historian«¹⁴ des (US-amerikanischen Modernen) Tanzes im Dienste von dessen Rettung: »Leaving so few and inadequate artifacts behind, dance is always in a way reinventing itself. It doesn’t stay around long enough to become respectable or respected.

9 | Vgl. Noverre, Jean-Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Hamburg/Bremen 1769, Faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1977, S. 3; Lepecki: Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit 1999, S. 84; Siegmund: Abwesenheit 2006, S. 49; Thomas: *Reconstructing the Dance* 2003, S. 121.

10 | Vgl. hierzu exemplarisch das Kapitel *Tanz beschreiben?* In: Huschka: *Moderner Tanz* 2002, S. 17-28 sowie Wortelkamp, Isa (Hg.): *Bewegung lesen, Bewegung schreiben*. Berlin 2012.

11 | Siegel: *At a Vanishing Point* 1968, S. 1.

12 | Vgl. Siegel, Marcia B.: *The Shapes of Change. Images of American Dance*. New York 1985.

13 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xiii.

14 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xv.

Its ephemerality is mistaken for triviality. Because it is inherently always new, it's considered not to be profound.«¹⁵

Siegels Konzeption des Flüchtigen geht von einer Ontologie des Tanzes aus, welche die Bewegung zum Gegenstand der Tanzkunst schlechthin erklärt. Tanz verkörpert in einer solchen Definition eine Idee, die sich in der reinen Bewegung, und nur dort, manifestiert. Tanz findet so nur in der Aufführung statt und lässt die Implikationen des Körpers gleichsam außer Acht.

Diese Konzentration auf ein aus der Aufführung destillierbares ›Werk‹, seine immanenten Bedingungen und Wirkungsstrategien, finden sich in der Debatte um Rekonstruktionen im Tanz wieder.¹⁶ Auch hier ist die Rede von der Essenz des Tanzes, die, flüchtig wie sie ist, nur im Tanz und durch den Körper der Tanzenden festgehalten werden könne. Siegel geht sogar noch einen Schritt weiter. Sie erachtet nur diejenigen Tänzerinnen und Tänzer als einer Form von Überlieferung befähigt und bemächtigt, die aus erster Hand körperliche Erfahrung mitbringen. Jede andere Form der Rekonstruktion ist ihrer Meinung nach wertlos:

»American Dance is essentially without a history. Besides a written history, it also lacks anything except the most rudimentary and selective sense of its own past. For the first time, in the 1970s we are beginning to see a fairly widespread interest in the choreography of the early modern dancers. But the revivals being done are already watered down, taught by second- and third-generation dancers or even by notators who have never seen the dances at all. The audience is required to depend on steps alone and on our contemporaries' interpretations; we are asking the post-McLuhan generation to reveal the 1930s and 1940s to us. It's unreasonable, and it really doesn't work.«¹⁷

Wiewohl es also eine schriftliche Form der Geschichte von Tanz gibt, erachtet sie diese doch als nicht dem Tanz zugehörig und deshalb nicht als ›rechtmässige‹ Geschichte. Eine solche existiere, wenn überhaupt, nur als Empfindung, als rudimentärer und selektiver *sense* in den Körpern, die das Werk tanzen und allenfalls noch in denjenigen – mithin ihr selbst – die als Zuschauende einer Aufführung aus erster Hand das Wahrgenommene und Gesehene bezeugen können. Das Verhältnis von Körper und Geschichte ist so gesehen nur in der Erfahrung erlebbar.

Mit einer derartigen Sichtweise spricht Siegel selbstredend nicht nur der Rekonstruktion von Tanz, sondern der Geschichtsschreibung überhaupt die Legitimation ab. Allerdings steckt darin auch ein Widerspruch: Offenbar gibt

15 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xv.

16 | Vgl. dazu exemplarisch Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334.

17 | Siegel: *The Shapes of Change* 1985, S. xiv.

es doch etwas Bleibendes von Tanz, und zwar in Form eines ›Überrests‹ eines Tanzwerkes. Ein solcher steckt im Körper drin und kann überliefert werden – wenn auch nur aus erster Hand und im Vollzug. So ist der Tanz konzipiert als flüchtig, aber doch gespeichert, wobei der Körper nicht näher markiert ist. Das Publikum spielt dabei für die Wirkung eines Tanzstückes keine Rolle, es kann durch seine Anwesenheit höchstens eine Aufführung bezeugen.

Siegels Konzeption eines zeitlosen, universalen Wertes von Kunst, der im Werk selbst repräsentiert wird, ist im Kontext des Moderne-Diskurses ihrer Zeit zu sehen. Im Anschluss an den Kunstkritiker Clement Greenberg soll sich Kunst – und damit auch Tanz – auf seine je irreduziblen Mittel konzentrieren und alles dem Medium Fremde weglassen.¹⁸ Das Ziel ist die Reinheit als Qualitätsstandard ebenso wie als Zeichen der Unabhängigkeit: »Thereby each art would be rendered ›pure‹, and in its ›purity‹ find the guarantee of its standards of quality as well as of independence.«¹⁹ Auf Greenberg rekurrierend entwickelt der einflussreiche Kunsthistoriker Michael Fried sein Konzept der ›Präsenz‹ eines Kunstwerks.²⁰ Er unterscheidet darin zwischen der ›Presence‹ von Kunst, die zu ihrer Vervollständigung einen Raum und Zuschauende benötigte und deshalb in ihrer Eigenschaft immer theatral und also nicht rein sei (wie die minimalistische Kunst, auf die er seine Kritik münzt). Sie brauche, weil ihr Wert nicht dem Objekt inhärent sei, ein Äußeres, das die Kunst als theatrale Rahmung in einer bestimmten Zeit verorte. Die Erfahrung von ›Presentness‹ hingegen spricht er in einem fast schon religiösen Akt dem sich selbst genügenden, der Zeit enthobenen Kunstwerk der Malerei und Skulptur zu. Dieses trage seine Wirkung über das Objekt hinaus, im Sinne eines zeitlosen und damit ewigen Wertes von Kunst: »[E]xisting in, indeed of secreting or constituting, a continuous and perpetual present.«²¹ Gemäß Fried braucht es für ein ›gutes‹ Kunstwerk also gar kein Publikum. Interessant ist aber, dass er seinen Ansatz trotzdem aus dem Akt der Rezeption heraus begründet. Die emphatische Feier der Erfahrung als unwiederholbar, bei gleichzeitiger Kritik an der Theatralität und Repräsentation, wie sie Fried für die Kunst entwirft, beeinflusst die Kunst der Zeit massgeblich und findet ihren Widerhall unter anderem in der Performancetheorie. Anders als in Siegels Beklagen eines uneinholbaren Verlusts,

18 | Vgl. Greenberg, Clement: *Modernist Painting*. In: Frascina, Francis; Harrison, Charles (Hg.): *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*. New Haven 1993, S. 5-19 (Nachdruck von 1961).

19 | Greenberg: *Modernist Painting* 1993, S. 6.

20 | Vgl. Fried, Michael: *Art and Objecthood*. In: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 116-147.

21 | Fried: *Art and Objecthood* 1995, S. 146.

wird dort das Präsentische und Unwiederholbare von Performance in einer positiven Wendung gerade als subversives und produktives Potential gefeiert.

VERSCHWINDEN ALS WIDERSTAND: PEGGY PHELAN

»Performance [...] becomes itself through disappearance«, schreibt Peggy Phelan programmatisch in ihrem 1993 erschienenen Buch *Unmarked. The Politics of Performance*. Jegliche Wiederholung sei »something other than performance.«²² Gemäß der amerikanischen Performancetheoretikerin ist die Performance²³ die flüchtigste aller Kunstformen und das Flüchtige gerade deren Stärke: »Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art.«²⁴ Phelan ist die bekannteste Anwältin einer Konzeption von Performance als politischer Kraft zu Beginn der 1990er Jahre. Sie sieht in der Flüchtigkeit, ähnlich wie Marcia B. Siegel, die Ursache dafür liegen, dass Performance der »Zwerg« unter den Künsten sei. Im Gegensatz zu der Tanzkritikerin zieht sie daraus aber nicht die Konsequenz, den Verlust einholen zu müssen im Sinne eines »Zur-Sprache-Bringens« der Aufführung. Sie spricht dem Festhalten von Performance im Gegenteil jegliche Legitimation ab und degradiert mögliche Effekte zu einem rein subjektiven Nachwirken von Erfahrung: »The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.«²⁵ Eine Aufführung lebt also in der Wahrnehmung des Zuschauers fort. Indem sie sich jedoch einer Institutionalisierung entzieht, wird sie dem Zuschauer gleichzeitig auch vorenthalten. Als das Nicht-Verfügbare, dem Tauschprozess Entzogene, präsentiert sich die Performance in der Folge als widerständige Kunst. Gleich wie Siegel baut Phelan ihre Bestimmung des Flüchtigen also auf das Präsenz der Aufführung auf.

Gemäß Peggy Phelan kann sich die Performance den Gesetzen des Marktes wegen ihrer Unsichtbarkeit entziehen. Performance produziere und reproduziere keine Objekte, die in den Kreislauf des Marktes als Tauschwerte eintreten könnten: »Performance's independence from mass reproduction,

22 | Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London/New York 1993, S. 146.

23 | Performance versteht sie im weitesten Sinne als »jemandem etwas vorführen« und zählt darunter Theater und Performance Art ebenso wie Tanz, vgl. Phelan: *Unmarked* 1993, S. 2.

24 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

25 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.«²⁶ Sie geht davon aus, dass Performance ihr ›Objekt‹ verliert, sobald stattgefunden, und dass es keine eigentlichen Artefakte gibt, sondern nur den Moment der geteilten Präsenz zwischen Performenden und Zuschauenden – wie das berühmte Zitat besagt: »[A] maniacally charged present.«²⁷

Diese Voraussetzung der Ko-Präsenz für die Performance wiederum ist bei Siegel nicht zu finden. Bei ihr verliert sich die Performance vielmehr mit der Flüchtigkeit der Aufführung während es bei Phelan die Flüchtigkeit der Rezeption ist, die das Verschwinden markiert. Phelan geht zwar von einer Erinnerung der Zuschauenden an eben diese Präsenz der Aufführung aus, dies ist bei ihr allerdings gleichbedeutend mit der Unsichtbarkeit und dem Unbewussten, in dem Regulierung und Kontrolle nicht mehr stattfinden würden: »It saves nothing; it only spends«, schreibt sie.²⁸ Die Abwesenheit von Artefakten und daraus abgeleitet die Reduktion auf die schiere Präsenz im ›hic et nunc‹ positioniert die Performance außerhalb einer diskursiven Ordnung. Versucht man, Performance trotzdem durch Sprache habhaft zu werden, so hat dies nichts mehr mit dem eigentlichen Gegenstand zu tun. Dasselbe gilt auch für jede Form der Aufnahme und Dokumentation.²⁹ Es kann sich dann zwar noch um eine ›Performance‹ handeln, aber um eine andere, während die Dokumente immer nur auf eine subjektive Erinnerung verweisen und nicht die Performance selbst darstellen können: »Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performance again, but this repetition itself marks it as ›different‹. The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.«³⁰

Phelans Theorie unterliegt eine Kritik an der Verbindung von Sichtbarkeit und Macht, wie sie im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Minderheiten zum Tragen kommt, die mangels Sichtbarkeit, so Phelans Argumentation, keinen angemessenen Stellenwert in einer bestimmten Kultur erlangen können.³¹ Phelan plädiert deshalb dafür, gerade nicht eine gleichmachende Sichtbarkeit anzustreben, sondern im Gegenteil Differenzen beizubehalten und das ›Andere‹ – das »Unmarkierte«, wie der Buchtitel heißt – als das Widerständige stark zu machen. Performance wird damit zu einer kritischen Methode erklärt, mittels derer sich Künstler der Sichtbarkeit und Reproduktion entziehen können, um nicht nur außerhalb des Marktes und des Diskurses, sondern logischerwei-

26 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 149.

27 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

28 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

29 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

30 | Phelan: *Unmarked* 1993, S. 146.

31 | Vgl. Phelan: *Unmarked* 1993, S. 1.

se auch außerhalb der Institutionen und fern ab von einem breiten Publikum verortet werden.

Dieses subversive Potential der Kunst findet auch im Umfeld des zeitgenössischen Tanzes einen fruchtbaren Nährboden. Es bietet scheinbar die Möglichkeit, Tanz einen gesellschaftlich relevanten Eigenwert zuzuerkennen und ihm überdies politische Sprengkraft zu attribuieren. Das Flüchtige wird in dieser Sichtweise, anders als bei Siegel, nicht als Manko gesehen, sondern als Potential.³²

Problematisch an Phelans ›Performance‹-Begriff sind sowohl ihre Fokussierung auf die Präsenz, auf das Außersprachliche wie auch das Negieren von Artefakten jeglicher Art.³³ So wird beispielsweise mit Dokumenten in Performances selbst immer schon gearbeitet und tragen Bilder, Berichte und Videoaufzeichnungen wesentlich zur Wahrnehmung derselben bei. Diese sind ebenso Effekte von Performances wie die körperlichen Markierungen, die aus denselben hervorgehen.³⁴ Werden sie nur als ›außerhalb‹ von der Performance theoretisiert, wie dies Phelan vorschlägt, wird ihre Bedeutung für die Performance selbst verkannt, und ein Nachdenken über und Diskursivieren von Tanz und Performance wird grundsätzlich entwertet. Gerald Siegmund schreibt in seiner Kritik denn auch: »Ihre [d.i. Phelans, jw] Vorstellung von Performance als ›spurlos‹ ist sowohl historisch anfechtbar als auch theoretisch bedenklich.«³⁵ Die diskutierten Beispiele stellen in ihren körperlichen und choreo-

32 | Gabriele Brandstetter sieht den Grund für die andauernde Faszination des Flüchtigen im »Zauber« und der sinnlichen und spirituellen Seite, die dem Tanz dadurch verliehen werde, vgl. ihre Aussage in Kieser, Klaus: Ist der Tanz flüchtig? In: tanz. Nr. 12, 2011, S. 63.

33 | Phelans Performancebegriff wird von verschiedener Seite einer Kritik unterzogen, vgl. dazu exemplarisch Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/New York 1999; Schneider: *Performing Remains* 2011; Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Die Kunsttheoretikerin Amelia Jones sieht in diesem Diskurs auch die fehlende Geschichtsschreibung in der Performance Art begründet. Angesichts der fachgeschichtlichen Fokussierung auf die Objekthaftigkeit von Kunst, habe sich die Performance damit selbst ins Abseits manövriert. In den aktuellen Wiederaufführungen von Performances sieht sie deshalb auch die Funktion bestehen, mit der Vorstellung eines »discrete and knowable ›object‹« in der Kunst zu brechen und durch das Performative die Idee von ›Werk‹ zu dekonstruieren. Vgl. Jones: *The Now and the Has Been* 2012, S. 12.

34 | Im Tanz werden Körper anatomisch und bewegungstechnisch geformt. Vgl. dazu die Ausführungen in Teil III der vorliegenden Untersuchung. Im Bereich der Performance Art gehören mitunter Selbstverletzungen zu performativen Strategien.

35 | Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 65.

grafischen Praktiken genau dies aus: Sie basieren auf Spuren, die sie in der Gegenwart erinnern, aktualisieren und neu artikulieren.

KONSEQUENZEN FÜR DIE TANZGESCHICHTSSCHREIBUNG

Sowohl Siegel wie Phelan verschließen sich in ihrer Fokussierung auf das Verschwinden der Aufführung so gesehen dem Archiv: Nicht nur die Dokumente und Erinnerungen, auch der Körper und seine Geschichtlichkeit werden in ihrer Bedeutung vernachlässigt. Sowohl Siegels melancholische Klage des Verlusts wie Phelans programmatische Feier des Präsens stehen damit in eklatantem Widerspruch zu den choreografischen Historiografien, welche gerade die Geschichtlichkeit und die Spuren von Tanz betonen.

Wiewohl Siegel und Phelan Tanz und Performance als das Andere, Unfassbare markieren wollen, ist die Konsequenz daraus eine Aussenseiterposition, die Tanz und Performance letztlich dem gesellschaftlichen Diskurs entzieht und so nicht intendiert ist. Der Wert von Performance als politischer und gesellschaftlicher Akteur, wie ihn Phelan anstrebt, wird durch eine Überführung in eine metaphysische Präsenz nicht erreicht.³⁶ Als rein sinnliches Erlebnis bleibt es einem kleinen Kreis von Eingeweihten vorbehalten und funktioniert fernab jeder sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit höchstens unter seinesgleichen (im Bereich des Tanzes zudem nur durch und in der Bewegung selbst). Die Konzeption einer ›sprachlosen Kunst‹ verkennt überdies die sprachlichen Leistungen, die nur schon im Entstehungsprozess einer Performance stattfinden als künstlerisch-sozialer Arbeitsform im weitesten Sinne.³⁷ Ebenfalls nicht zum Tragen kommt in einer solchen Perspektivierung der Körper, in seiner immer schon kulturellen und historischen Formiertheit.

Das Paradigma der Flüchtigkeit behält nicht nur die Möglichkeiten der Wiederholung im Tanz vor, es spricht ihm auch ein Vor- und Nachleben ab und verhindert dadurch die Anbindung an einen sozialen, kulturellen und historischen Kontext.

Tanz trägt derweil immer schon Wiederholungen in sich. Er basiert selbst auf kulturellen Mustern, historisch geprägter Wahrnehmung und Gewohn-

36 | Gerald Siegmund merkt an, dass gerade der Aspekt der Nicht-Reproduzierbarkeit letztlich das Verlangen des Marktes nach dem immer Neuen stützt: so gerade gerade die Performance, losgelöst von einem Kontext, zu dem Konsumgut, das sie nicht sein wolle und könne über die Erfahrung im Moment hinaus keine Wirkung entfalten. Vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 65-67.

37 | Zu den Folgen einer als sprachlos konzipierten Kunstform Tanz vgl. exemplarisch Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334; Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen* 2009; Huschka: *Moderner Tanz* 2002.

heiten. Diese Markierungen treten alle in der Aufführung zu Tage und bleiben auch nach dem Ereignis im Gedächtnis des Publikums und der Beteiligten haften.³⁸ Tanz kann, so lässt sich aus der Diskussion folgern, nicht als flüchtig bezeichnet werden. Er ist vielmehr vergänglich, in dem Sinne, dass das Ereignis selbst, die Aufführung und die Bewegungen vorüber gehen, jedoch in der Gegenwart als Abwesende präsent bleiben.³⁹ So vermag der Entzug von Präsenz gerade Kontingenzen zu erzeugen, welche sich beispielsweise Olga de Soto mit ihrem imaginären Tanz zunutze macht: Der vergangene Tanz lebt hier in der Abwesenheit fort.

Der Abgleich mit dem für die historiografischen Praktiken in der Choreografie genannten Dispositiv ergibt folgendes Bild: Die Flüchtigkeit des Tanzes in der Konzeption von Siegel und Phelan fokussiert auf die Aufführung und die Wahrnehmung des Präsentischen. Die beiden Autorinnen leiten daraus die Choreografie ab und lassen die Körper, das Archiv und den Reflexionsraum außer Acht beziehungsweise die Wirkung von Tanz erschließt sich nur in einer präsentischen Erfahrung. Bei Phelan ist diese dem Publikum vorbehalten, bei Siegel gar dem Werk selbst.

Für die Geschichtsschreibung hat diese enge Sicht auf Bewegung und Aufführung im Tanz nachhaltige Auswirkungen. In einer auf Werkimmanenz und Personenbezogenheit konzentrierten Konzeption von Tanz kommen das Archiv und die Möglichkeiten der Reflexion ebenso wenig zum Zug wie in der Fokussierung auf die präsentische Wirkung von Tanz und Performance. In dem Sinne stimme ich der finnischen Tanzhistorikerin Hanna Järvinen zu, wenn sie schreibt: »[A]cademically valid historiography of dance cannot

38 | Auf diesen Aspekt verweisen unter anderem kulturelle Gedächtnistheorien. Spezifisch zur Funktion der Erinnerung im Tanz vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Siegmund plädiert für einen Perspektivenwechsel von der Präsenz weg hin zur Abwesenheit, der das Dauerhafte und Nicht-Flüchtige inhärent ist. Als Gegenmodell zu einem ›Topos des Flüchtigen‹ zielt die Kategorie der Abwesenheit darauf, »sich als analytische und kritische dem Absolutheitsanspruch des Live-Spektakels [zu widersetzen], weil es auf Spuren angewiesen ist. Die Spuren verhindern letztlich die Schließung im rein Imaginären, weil sie intersubjektiv symbolisch, mithin gesellschaftlich verhandelt werden müssen«, so Siegmund. Er folgert daraus, dass nicht die Präsenz widerständig sei, sondern gerade die Reste, die sich »um deren Abwesenheit gruppieren, diese erinnern und performativ produktiv verwenden.« Vgl. Siegmund: *Abwesenheit* 2006, S. 68.

39 | Auf die Unterscheidung zwischen flüchtig und vergänglich, (›evanescent‹ und ›ephemeral‹ beziehungsweise ›evanescence‹ und ›disappearance‹) verweisen unter anderem Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Intangible Heritage as Metacultural Production*. In: *Museum International*. Nr. 56/1-2, 2004, S. 59; Schneider: *Performing Remains* 2011, insbesondere S. 94ff.

emerge before these beliefs are shed and more attention [is] given to archival research and the cultural context that so far have been regarded as secondary, besides the point of, or even as insignificant to dance history.«⁴⁰ Sie plädiert mit Vehemenz für ernstzunehmende Forschungsmethoden und entzieht dem Paradigma der Flüchtigkeit mit einem lapidaren, aber bedenkenswerten Satz die Legitimation: »[D]ance is no more ephemeral than any human action and it leaves the same kinds of traces in the archive that are habitually used in the writing of so called new histories.«⁴¹ Järvinen spricht damit zwei Positionen an, die im Zusammenhang mit den historiografischen Praktiken in der Choreografie zentral sind: Tanz hinterlässt Spuren im und durch die Körper, durch die Aufführung und in der Rezeption derselben. Er wirkt nicht nur über den Moment hinaus, er verfügt selbst über ein körperliches Wissen, das zugänglich ist im Sinne eines Archivs. Die Geschichtlichkeit des Körpers offenbart sich im Vollzug. Die anhaltende Beschäftigung von Choreografierenden mit Positionen der Vergangenheit, die aktuell verbreiteten Archivierungsbemühungen im Tanz und in der Performance Art, das Aufkommen von Reenactments in performativen Kunstformen generell – der »will to archive«, wie André Lepecki im Anschluss an Hal Fosters »impuls to archive« festhält⁴² – all diese Entwicklungen, die seit den 1990er Jahren so populär geworden sind, sind ohne ein radikales Neudenken und eine Abkehr von dem Paradigma der Flüchtigkeit nicht denkbar. Um das Phänomen der historiografischen Praktiken fassen zu können, gilt es deshalb dem Körper als Archiv und der Erinnerungs- und Imaginationsleistung des Publikums mehr Rechnung zu tragen.

40 | Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 146. »Dance, it would seem, is considered more alive (and more a live form) than other time-based arts«, stellt auch Mark Franko fest, und fragt: »Has any other time-based art been so identified with its own impermanence?« Vgl. Franko: *Writing for the body* 2011, S. 328.

41 | Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 141.

42 | Lepecki: *The Body as Archive* 2010, S. 31.

Dokumente und Dokumentationen von Tanz

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, was von Tanz übrigbleibt, wenn er nicht als flüchtig, sondern vergänglich beziehungsweise immer schon bleibend konturiert wird. Dabei soll es zunächst um die Frage nach Dokumenten und Dokumentationen von Tanz gehen.

Es handelt sich dabei um Spuren, die als Stellvertreter für die abwesenden Körper und Aufführungen stehen. Sie widerspiegeln gleichermaßen die künstlerische Intention und die Materialerstellung, beziehen sich auf Künstler und Werke und informieren über das diskursive Feld, in dem Tanz zu einer gegebenen Zeit zu sehen ist.⁴³ Zu solchen ›Dokumenten‹ gehören also auch Interpretationen, Analysen und Kontextualisierungen als Ergebnisse von Erinnerungsprozessen, die wiederum selbst neue produzieren. Hinzu kommen die Ein- und Ausschlussmechanismen, die ein Dokument überhaupt als solches hervorbringen und über seine Existenz im Archiv bestimmen, sowie die Aktualisierungsprozesse des Materials, die durch die Beschäftigung mit dem Archiv (beispielsweise durch Historiker) wiederum in Gang gesetzt werden. Alle diese heterogenen Archiv-Materialien haben selbst meist diverse Übertragungs- und Vermittlungsstufen durchlaufen, wie anhand des Rekonstruktionsbeispiels am Kirov Ballett deutlich geworden ist und wie das Quatuor Albrecht Knust in seinen Arbeiten ausstellt.

Dokumente und Dokumentationen von Tanz sind im besten Fall systematisch (im Archiv) abgelegt und geordnet worden (in der Regel nach dem Prinzip der Provenienz) und öffentlich zugänglich gemacht für Interessierte, Forschende und Praktikerinnen und Praktiker. Dazu zählen Bilder, Fotografien und Videos als mediale Dokumente, verschiedene Textformen wie Beschreibungen, Berichte, Erläuterungen, Notizen, Interviews, Manifeste, Lectures, Autobiografien, Programmzettel, Kritiken, Notationen, Partituren und Szenarien sowie sogenannte Sekundärquellen wie Biografien, (tanz- und performance-)

43 | Sebillotte, Laurent: Archive des Tanzes oder Eine Intention Bewahren. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010, S. 85.

historische und (tanz- und performance-)theoretischen Texte.⁴⁴ Es handelt sich dabei um materielle Überreste in Form von dokumentarischen Spuren, die unweigerlich auf den Körper verweisen: Das Ereignis selbst ist ihnen gemäß Sebillotte als »Überrest der Vergangenheit« und gleichzeitig »Spur in der Gegenwart« inhärent.⁴⁵ So lassen sich auch Kontextwissen, Bezugnahmen und im Sinne Foucaults Machtstrukturen ablesen, gelangen Dokumente doch aufgrund bestimmter Ein- und Ausschlusskriterien in Archive.⁴⁶ Selbstverständlich lagern nicht alle Dokumente in Archiven oder Bibliotheken, zumal im Bereich des Tanzes der ohnehin schon lückenhafte Bestand immer nur partikular institutionell erfasst ist. Dies alleine ändert aber noch nichts an ihrer medialen Beschaffenheit und an ihrer Funktion, die darin besteht, als Informationslieferanten über die Vergangenheit beigezogen werden zu können.⁴⁷

SYMBOLISCHE UND VISUELLE AUFEZEICHNUNGSFORMEN

Ein besonderer Stellenwert innerhalb der Dokumente und Dokumentationen von Tanz kommt Notationen zu.⁴⁸ Sie werden oft gezielt für Rekonstruktionen und Wiederaufnahmen erstellt, kommen angesichts ihrer Komplexität aller-

44 | Büscher, Barbara: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: www.perfomap.de, Februar 2009, S. 1.

45 | Sebillotte: Archive des Tanzes 2010, S. 87.

46 | Franz Anton Cramer weist darauf hin, dass Tanz im Zusammenhang mit seinen dokumentarischen Wissensbeständen und der archivarischen Organisationsform derselben über gleiche Technologien verfüge wie andere Disziplinen. So würden Datenträger und Suchmasken, Nutzeroberflächen und *Encoded Archival Description*, Online-Kataloge und Netzwerkverbünde, Informationsarchitektur und Mediensammlungen, Kompatibilitätssoftware und Einzelkonfigurierungen zur Organisation zur Verfügung stehen. Vgl. Cramer: Verlorenes Wissen – Tanz und Archiv 2009.

47 | Vgl. dazu Gemäß Paul Ricœur gibt ein Dokument Auskunft über die Vergangenheit und definiert sich aufgrund seiner Funktion als Beleg und Garant für eine Geschichte, Erzählung oder Debatte im Sinne eines materiellen Beweises. Vgl. Ricœur, Paul: Archiv, Dokument, Spur. In: Ders.: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. München 1991, S. 185-200.

48 | Vgl. zu Notationen im Tanz exemplarisch Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck; Maar, Kirsten (Hg.): Notationen und Choreographisches Denken. Freiburg i.Br. u.a. 2010; Franko: Writing for the Body 2011; Jeschke, Claudia: Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall 1983.

dings verhältnismässig wenig zum Zug.⁴⁹ Choreografierende und Tanzende sind sowohl für die Notation wie für die Entzifferung derselben auf externe sogenannte Choreologinnen und Choreologen angewiesen, was hohe Kosten und Aufwände zur Folge hat.⁵⁰ Ein weiterer Grund für die geringe Verbreitung von Tanznotationen liegt in der traditionell vorrangig körperlichen und mündlichen Überlieferungspraxis begründet. Damit einher geht eine starke Bindung an eine Autorin oder einen Autor, deren Autorität mit jedem Akt der Übertragung von Neuem bestätigt wird. Die Vorstellung von einem ›Original‹, das in der Vergangenheit stattgefunden hat und im Studio weitervermittelt werden kann, hält sich dadurch hartnäckig.⁵¹

Die Vorbehalte gelten nicht nur symbolischen und schriftlichen Aufzeichnungsformen gegenüber, sondern auch visuellen wie der Fotografie und dem Video. Sie würden lediglich einen visuellen, zweidimensionalen Eindruck von einem Tanzstück vermitteln und den Blick darauf erst noch durch den gerichteten Fokus der Kamera lenken, so der Vorwurf: »Modern dancers have entertained a mystique of presentness that has made them mistrust visual archiving. In the twentieth century, film was thus not a significant medium of dance preservation«, schreibt beispielsweise Mark Franko.⁵² Eine wesentliche Rolle dürfte dabei auch die Tatsache spielen, dass mit externen medialen Datenträgern wie dem Video, aber auch der Notation die Kontrolle über die Interpretation des gespeicherten Materials und damit die Autorität aufgegeben

49 | Mark Franko stellt beispielsweise fest, dass trotz der Existenz von mindesten 53 Notationssystemen seit dem 15. Jahrhundert »the transmission of dance has remained predominantly a matter of oral tradition.« Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 327. Vgl. weiter exemplarisch Archer/Hodson: *Ballets lost and found* 1994, S. 100; Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 130; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004, S. 42; Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 131ff.

50 | Sowohl das Notieren wie Lesen entsprechender Notationen erfordert spezifisch geschulte Spezialistinnen und Spezialisten, vgl. beispielsweise Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 327. Spezialistinnen und Spezialisten zu engagieren können sich nur wenig Choreografierende leisten, schon gar nicht solche aus der Freien Szene. Gemäß dem Goethe Institut beschäftigen beispielsweise in Deutschland lediglich fünf Ballettcompagnien eine Choreologin oder einen Choreologen: Die Staatsballette Berlin und München, das Stuttgarter und Hamburg Ballett sowie das Ballett Leipzig. Vgl.: Jeitschko, Marieluise: *Choreologen und Kinetografen notieren Tanz*. In: www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/tut/de6654411.htm, 21.09.2015.

51 | Vgl. zu der Übersetzungsproblematik auch die Ausführungen im Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*. Sowie weiter: Berg: *The Sense of the Past* 1999; Franko: *Writing for the Body* 2011; Jordan: *Preservation Politics* 2000; Preston-Dunlop/Sayers: *Gained in Translation* 2011; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004.

52 | Franko: *Writing for the body* 2011, S. 327.

werden muss. Für die Aneignung desselben durch andere Tänzerinnen- und Tänzerkörper bedeutet dies, dass es sich immer nur um eine Annäherung aufgrund einer interpretativen Leistung handeln kann, die ihrerseits auf der Erinnerung des Körpers und der Imaginationsfähigkeit beruht. Dies führt zu der Frage, inwieweit Aufzeichnungsformen von Tanz überhaupt die Intention der Urheber erfassen können beziehungsweise inwiefern es sich dabei »nur« um eine Interpretation der Intention handelt.

Sowohl Olga de Soto, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, Boris Charmatz wie das Le Quatuor Albrecht Knust verweisen mittels ihrer körperlichen Formate auf ebendiese Problematik: Jeder Akt der Überlieferung impliziert eine Übersetzungsleistung, das Festhalten an einer originären Autorschaft ist deshalb nicht haltbar. Bei Olga de Soto ist es die Übertragung einer erinnerten Wahrnehmung in Erzählung, wobei sich hier zudem die Prozesse des Vergessens dazwischen schieben; bei Foofwa und Lebrun und Charmatz sind es, wie weiter unten noch gezeigt wird, unter anderem technische und physische Transformationen, die sich aus der körperlichen Aneignung und Übertragung von Bewegungen ergeben; beim Quatuor Albrecht Knust werden die Differenzen zwischen verschiedenen Vorlagen, Aufzeichnungen und Interpretationen in ihrer Vielschichtigkeit anhand des *Faunes* besonders virulent. Anhand der Beispiele zeigt sich auch, dass die Übersetzungsproblematik nicht der symbolischen und visuellen Aufzeichnung vorbehalten ist, sondern bereits in der körperlichen und oralen Vermittlung zum Tragen kommt, wie in der Diskussion der Rekonstruktionspraxis im Tanz auch deutlich geworden ist.

Franko ist der Ansicht, dass die Verankerung im Organischen, die mit Notationen einhergeht, die Ursache dafür sei, dass Tanznotationen nicht wie die Musiknotenschrift zu einer allgemein anerkannten Form der Niederschrift geworden seien. Tanznotation impliziere eine zerstörerische Verwechslung zwischen sich und dem lebendigen Phänomen, das es festzuhalten versuche.⁵³ In diesem Sinne argumentiert auch Barbara Büscher, die darauf besteht, dass es sich um jeweils autonome Objekte handle: »Das Verhältnis zwischen Performance/Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen

53 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 329. Anders gelagert zeigt sich die Problematik in der Kunst: Gemäß Boris Groys erfuhr hier die Kunstdokumentation insgesamt eine Aufwertung (beziehungsweise die eigentliche Kunst eine Abwertung): »In recent decades, it has become increasingly evident that the art world has shifted its interest away from the artwork and toward art documentation«, vgl. Groys, Boris: *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*, Bristol/Chicago 2012, S. 209-218, hier: 209 (Reprint von 2002).

Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden.«⁵⁴

Die Skepsis symbolischen und visuellen Aufzeichnungsformen gegenüber hat sich in den letzten Jahren allerdings gewandelt. So setzen Choreografierende vermehrt auf filmische Aufzeichnungen, weil sie Notationen als »nicht mehr zeitgemäß« empfinden, wie Gregor Zöllig, Leiter des Tanztheaters in Bielefeld sagt, Choreografien würden sich mit jeder neuen Besetzung verändern.⁵⁵ »Wenn ich die Wahl hätte, würde ich einen Kameramann engagieren, der unsere Tanzabende kontinuierlich aufzeichnet, archiviert und das zusätzlich benötigte Wissen aufschreibt«, sagt Zöllig und trifft sich darin mit Martin Schläpfer, Leiter des Ballett am Rhein (Düsseldorf/Duisburg): »Ich weiß heute ja noch gar nicht, ob mich dieses oder jenes meiner Ballette in zehn Jahren überhaupt noch interessiert«. Er konzentriert sich deshalb ebenfalls auf die filmische Aufzeichnung seiner Ballette »in ihrer Jetztform.«⁵⁶

Darüber hinaus rücken neue, multimediale Formen der Aufzeichnung von Tanz in den Fokus, deren Entwicklung in den letzten Jahren vorangetrieben wird.⁵⁷ Ein Beispiel ist die digitale Tanzbibliothek *Motion Bank* von William Forsythe in Zusammenarbeit mit einem künstlerischen und wissenschaftlichen Team⁵⁸, die nach digitalen Formen der Aufzeichnung sucht, die losgelöst vom menschlichen Körper als »choreografische Multimedia-Partitur« funktionieren.⁵⁹ Ein weiteres Forschungsprojekt für digitale Formen der Aufzeichnung eines tänzerischen Wissens ist *insidemovement-knowledge* rund um den Amsterdamer Choreografen Emio Greco.⁶⁰ *Es fokussiert mehr auf den Be-*

54 | Büscher: Lost & Found 2009, S. 4.

55 | Diese und die folgenden Aussagen sind folgendem Artikel entnommen: Jeitschko: Choreologen und Kinetografen notieren Tanz 2010, S. 2.

56 | Jeitschko: Choreologen und Kinetografen notieren Tanz 2010, S. 2.

57 | Vgl. dazu auch die verschiedenen Beiträge des e-journals www.performap.de, hier insbesondere die Ausgabe Nr. 4, MAP #4, Archiv/Prozesse 1.

58 | Vgl. www.synchronousobjects.osu.edu, 21.09.2015 sowie Motion Bank: Starting Points & Aspirations. Frankfurt a.M. 2013.

59 | Groves, Rebecca; deLahunta, Scott; Shaw, Norah Zuniga: Apropos Partituren: William Forsythes Vision einer neuen Art von »Tanzliteratur«. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke, Katharina von (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 93.

60 | Vgl. www.insidemovementknowledge.net, 21.09.2015. Zu dem Amsterdamer Projekt sowie zu weiteren Studien zur grafischen Visualisierung von Tanz vgl. deLahunta, Scott; Shaw, Norah: Constructing Memory: Creation of the Choreographic Resource. In: Performance Research. Nr. 11/4, 2007, S. 53-62.

wegungsaspekt während bei der *Motion Bank* die Choreografien als Formen der Bewegungsrecherche im Vordergrund stehen.

Im Bereich der Performance Art gehören Beschreibungen im Sinne von beobachtenden Begleitformen oftmals schon zum ›Werk‹ selbst dazu.⁶¹ Diese fachspezifische Praxis des Dokumentierens führt im Bereich der Performancetheorie zu einer intensiven Auseinandersetzung zum Verhältnis von Fotografie und Performance,⁶² wie sie so im Tanz – wiewohl Fotografien auch hier historisch eine bedeutende Rolle spielen – noch nicht erfolgt.⁶³ Für die Geschichtsschreibung im Tanz haben solche Dokumentationen im Sinne von eigentlichen Künstlerarchiven jedoch einen bedeutenden Wert. Nebst den erwähnten Forschungen zu digitalen Formen der Aufzeichnung zeichnen sich in jüngster Zeit auch hier Veränderung ab: Die Choreografinnen Anna Teresa De Keersmaecker und Siobhan Davis beispielsweise machen ihre Scores, Notizen und Begleitmaterialien in Publikationen zugänglich.

In diesen Forschungsbemühungen sieht Mark Franko denn auch Hoffnung bestehen, der Dokumentation von Tanz doch noch den ihr seiner Meinung nach gebührenden Wert zukommen: »From Feuillet notation in the baroque era to Labanotation in the twentieth century to movement capture in the digital age, the project of documenting dance for future performance is clearly not a ›dead letter‹«, schreibt er.⁶⁴ Er fordert, Notationen nicht nur als Ausgangspunkt

61 | Vgl. Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85. Weiter beispielsweise Auslander, Philip: *The Performativity of Performance Documentation*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 47-58 (reprint von 2006); Jones: »Presence« in *Absentia* 1997; Widrich, Mechthild: *Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record* 2012, S. 89-103.

62 | Vgl. Büscher: *Lost & Found* 2009, S. 4 und Roms, Heike: *Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst*. In: www.perfomap.de, 2010, S. 4, 21.09.2015.

63 | Vgl. Büscher: *Lost & Found* 2009, S. 4 und Roms: *Ereignis und Evidenz* 2010, S. 4. Mark Franko stellt beispielsweise fest: »It is well known that great modern figures of dance early in the twentieth century, such as Duncan and Martha Graham, cultivated photography but rejected film. While the still image was a medium with acceptable analogies for live performance, the moving image was not.« Vgl. Franko: *Writing for the body* 2011, S. 328. Vgl. zu Fotografie im Tanz auch Wortelkamp, Isa: *Bilder in Bewegung/ Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Zur Geschichts-Schreibung im Tanz*, S. 155-166, sowie das DFG Forschungsprojekt »Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900-1920« unter der Leitung von Isa Wortelkamp.

64 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 328.

für Rekonstruktionen zu verstehen (und zu erstellen) und damit der Flüchtigkeit dokumentarisch entgegen zu wirken, sondern als Spuren im Sinne einer Notenschrift, die ihren Wert losgelöst von einem historisierenden Interesse besitzen würden. »We need a historical account of dance reconstruction that parallels, but is not identical to, that of notation.«⁶⁵

Die bis hier genannten Dokumente und Dokumentationen von Tanz weisen verschiedene Medialitäten und Materialitäten auf, die es entsprechend zu berücksichtigen gilt.⁶⁶ Franz Anton Cramer hält fest, dass diese ›anderen‹ medialen und materialen Zustände solange bestehen bleiben würden, bis das Dokument neuerlich reaktiviert werde.⁶⁷ So eröffneten dokumentarische Bestände Räume für neue Forschung und bildeten einen wertvollen Korpus für wissenschaftliche Untersuchungen und theoretische Fortentwicklungen.⁶⁸ Sie erzählen eine Geschichte, wie Sebillotte schreibt, über »das Werk, seine Entstehung in einer Epoche, seine Stellung innerhalb der Laufbahn des Künstlers, die Kompositionsweisen und schließlich wohl auch die Wirkung auf das Publikum und die Spuren im individuellen und kollektiven Gedächtnis.«⁶⁹ Die Geschichte liege so gesehen dreifach vor: als Geschichte der ›Werke‹, als Geschichte ihrer Rezeption und als Geschichte ihrer diskursiven Rahmung. Ausgehend von den choreografischen Reflexionen und der eingangs aufgestellten Matrix ist hier noch eine vierte ›Geschichte‹ anzufügen: diejenige des Körpers.

In dem diskutierten Feld der ›Fundstücke‹ von Tanz mit Fokus auf visuelle und symbolische Formen fehlen Körper im Sinne von ›Dokumenten‹ gänzlich. Sie werden höchstens in Aufzeichnungen und Diskursen repräsentiert, nicht aber als Archive selbst gefasst. Dies hängt zum einen mit dem Objektstatus zusammen, der einem Dokument zugeschrieben wird, und zum anderen damit, dass ›Dokumente‹ traditionellerweise schriftbasiert sind und/oder auf symbolischen und visuellen Aufzeichnungen beruhen. Wenn also die Geschichtlichkeit des Körpers miteinbezogen werden soll, muss von einer objekt- und schriftbasierten Vorstellung von ›Dokument‹ Abstand genommen werden. Es

65 | Franko: *Writing for the Body* 2011, S. 328.

66 | Während Büscher den Akt der Transformation betont, ist beispielsweise Rebecca Schneider der Ansicht, dass bereits die Performance ein Archiv sei, es also kein Vorher und Nachher gebe, vgl. dazu das Kapitel *Zum Potential des Bleibenden: Rebecca Schneider*.

67 | Cramer bezieht sich hier auf Frédéric Sebillotte, vgl. Cramer: *Verlorenes Wissen – Tanz und Archiv* 2009, S. 7.

68 | Vgl. dazu auch Thurner, Christina: *Leaving and Pursuing Traces. ›Archive‹ and ›Archiving‹ in a Dance Context*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 241-245.

69 | Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85.

gilt, die Konzeption dahingehend zu erweitern, dass nicht nur der Körper, sondern auch dessen Wahrnehmung dynamisch und performativ gedacht werden können im Sinne eines sich fortwährend formierenden Prozesses.

Es stellt sich also die Frage, wie der Körper in diesem »Bündel aus materialen Spuren«⁷⁰ zu verorten ist und welche Rolle dem Archiv des Körpers darin zukommt.

DER KÖRPER ALS ›DOKUMENT‹

In der historischen Quellenkunde wird in der Regel unterschieden zwischen schriftlichen, oralen und visuellen Formen sowie Primär- und Sekundärquellen.⁷¹ Die Tanzhistorikerin June Layson nimmt darauf aufbauend eine Klassifizierung vor, die »the dance itself« unter den visuellen Quellen an erster Stelle aufführt.⁷² Den Körper selbst verortet sie als Teil der oralen Quellen unter dem Kapitel *Reminiscences*. Im Kapitel *Problematic Source Material* finden sich dazu weitere Angaben:

»There is the oral tradition of a subgroup or culture which is passed on from one generation to the next and is liable to both embellishment or erosion but appears to retain essential features [...]. This is accomplished by means of a combined movement and oral tradition which is also an important element in social and traditional dance.«⁷³

Der Gefahr der ›Erosion‹ kann gemäß Layson in der Quellenarbeit entgegen gewirkt werden, indem jeweils andere Quellenmaterialien beigezogen würden, um so im Quervergleich trotzdem genügend Beweiskraft zu erhalten. Gleichzeitig betont sie den Wert der oralen Überlieferung gerade im Hinblick auf »insights, impressions, feelings and the overall ambience of a period« – Informationen, die aus schriftlichen Quellen weniger gut generiert werden könnten.⁷⁴

Einen weiteren Vorteil in der mündlichen oder körperlichen Weitergabe sieht sie in der größeren Nähe zum eigentlichen Ereignis: »Oral testimony of recent dance history has the merit of immediacy although long-term trends and developments may not be appreciated. Conversely a dancer eminiscing ab-

70 | Sebillotte: *Archive des Tanzes* 2010, S. 85.

71 | Vgl. dazu beispielsweise Munslow, Alun: *The Routledge Companion to Historical Studies*. New York 2006, S. 228-229.

72 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Layson, June: *Dance History Source Materials*. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 18-31.

73 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

74 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

out events that occurred more than half a century ago may well be able to describe key events and personalities but the detail may be missing.«⁷⁵ Dies bedeutet in Laysons Sichtweise, dass mit zunehmender Distanz zur erinnerten Periode mehr Referenzmaterial beigezogen werden müsse, was aber »the inestimable value of such personal glimpses into the dance past«⁷⁶ nicht schmälere.

Die Tanzhistorikerin Giorgiana Gore wiederum verweist auf den Umstand, dass gerade die Zusammenstellung oraler Quellen in besonderem Masse konstruktiven Charakters sei, da es sich nicht um eine Sammlung von Artefakten handle, sondern um eine Produktion von Quellen, die entsprechend sozial konstruiert und den Regeln und Strukturen bestimmter diskursiver Settings unterworfen seien.⁷⁷ Sie seien deshalb immer zeitspezifischen Positionen und historischen Formen von Narration unterworfen und nicht zuletzt abhängig von der jeweiligen medialen Form, in welcher die Transkription und Übersetzung vollzogen werde.⁷⁸

Diese hier exemplarisch herausgegriffenen Anmerkungen zur Problematik der Quellenlage im Tanz verweisen auf zweierlei: Die Vorstellung von einer performativen körperlichen Spur ist mit einer auf Klassifizierung ausgerichteten historischen Quellenkunde nicht kompatibel. Trotz der Bedeutung, die Layson und Gore körperlichen und oralen Formen von Erinnerung für Tanz beimessen, bleibt eine implizite Wertung zu Lasten der oralen (körperlichen) Überlieferung bestehen.

Ein derart hierarchisches Quellenmodell wird in den diskutierten choreografischen Beispielen gänzlich abgelehnt. Hier wird vielmehr gerade der Körper als ›Quelle‹ stark gemacht. Dieser, so scheinen die Choreografierenden zu fordern, darf als Forschungsmaterial in der Geschichtsschreibung nicht vernachlässigt werden. Mehr noch: es wird ihm eine spezifische Aussagekraft und ein kultureller Wert beigemessen, indem das Wissen, das sich im und am Körper manifestiert, im Sinne eines Archivs gefasst und als lesbare, his-

75 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

76 | Layson: *Dance History Source Materials* 1994, S. 24.

77 | Vgl. Gore, Giorgiana: *Traditional Dance in West Africa*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 59-80. Sie bezieht sich vor allem auf die Interviewsituationen und die Erstellung von Beobachtungsprotokollen in der Feldforschung.

78 | Für den Übersetzungsprozess von Bedeutung seien das Wissen um den spezifischen und allgemeinen sozio-kulturellen Kontext, aus dem das orale Material stamme, und der Einbezug lokaler Konventionen (zum Beispiel sprachlicher Art), vgl. Gore: *Traditional Dance in West Africa* 1994, S. 72. In dieser Hinsicht ist auch festzuhalten, dass die Vorstellung von ›Primärquellen‹ grundsätzlich einen verfälschten Eindruck von ›Rohheit‹ und ›Echtheit‹ vermittelt, sind doch auch schriftliche Zeugnisse diskursiven Settings unterworfen.

torische Formation präsentiert wird. In dieser Perspektive wird der Fokus auf die Stärkung eines körperlich gespeicherten Wissens gegenüber schriftlichen und materialen Quellen gelenkt. Es soll gleich wie die Aufführung selbst Relevanz als Erfahrungsbereich und ›Artefakt‹ für Rekonstruktions- und Archivierungsbestrebungen erhalten. Ein solches Wissen des Körpers, verstanden als performative Spur eines Ereignisses, ist in eine Kategorisierung, wie sie Layson vorstellt, selbstredend nur schwer einordnenbar.⁷⁹

Zusammenfassend können in der Tanzgeschichtsschreibung zwei Argumentationslinien in Bezug auf die Frage nach der Rolle des Körpers als ›Dokument‹ festgestellt werden: Zum einen wird eine pragmatische Sicht vertreten, die sich gegen ein Ausspielen von körperlichen und schriftlichen Überlieferungsformen richtet. Sie setzt sich innerhalb des Tanzes dafür ein, dass symbolischen und visuellen Aufzeichnungsformen im Sinne von Stellvertretern für Ereignisse die geforderte Akzeptanz zukommt im Hinblick auf die Notwendigkeit eines kritischen Umgangs mit der Vergangenheit.⁸⁰ Es fehlten andernfalls die Impulse und das Fundament für die Rede von und über Tanz, so die Argumentation. Wie Christina Thurner schreibt, bilden die Dokumente ›the basis of the narrative and production of knowledge [...]. If they are not (any longer) in exis-

79 | Kritik an hierarchischen Quellenmodellen wird auch in der akademischen Tanzgeschichtsschreibung geäußert. Die Schwedische Tanzhistorikerin Lena Hammergren schlägt beispielsweise vor, von Kategorisierungen gänzlich abzusehen und alle Materialien als Teil eines Diskurses zu verstehen. Vgl. Hammergren, Lena: *Many Sources, many Voices*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 20-31. John O. Perpener kritisiert, dass logozentrische, schriftliche Quellen den Körper von der traditionellen Historiografie ausklammern würden. Dies habe nicht nur Einfluss auf das schiere ›Vorkommen‹ in der Geschichte, sondern konzipiere den Körper als ahistorisch, zeitlos und als Konsequenz nicht relevant. Vgl. Perpener, John O.: *Cultural Diversity and Dance History Research*. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London 1999, S. 334-351. Die Kritik besteht auch in Bezug auf die Theatergeschichte, so kritisiert Joseph Roach den Umstand, dass das Studium von Dokumenten als objektiven Fakten lange Zeit von der eigentlichen Arbeit an den Inszenierungen getrennt und als subjektive Imagination dem Feld der Kritiker überlassen worden sei: ›In this division of labor, historians were to reconstruct the past from solid documentary evidence, while literary critics and theorists were left to interpret the mysteries of dramatic form.‹ Vgl. Roach, Joseph R.: *Theater History and Historiography*. In: Reinelt, Janelle G.; ders. (Hg.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor 2007, S. 2.

80 | Vgl. beispielsweise Franko: *Writing for the body* 2011, S. 321-334, insb.: S. 328. Weiter auch Järvinen: *Performance and Historiography* 2005; Thomas: *Reconstruction and Dance* 2004; Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013.

tence, the narrative movement lacks an impulse, a fundament.«⁸¹ Es geht dabei nicht darum, die Bedeutung eines körperlichen Wissens abzuschwächen, aber jene anderen dokumentarischen Spuren aufzuwerten und ihren Aussagewert zu stärken. Diese Sicht schließt an die genannte Kritik am Flüchtigkeitsparadigma an wie es mit Siegel und Phelan exemplarisch vorgestellt wurde. Der vergängliche Tanz brauche wenigstens Dokumente als Spuren, so die Argumentation, um eine Geschichtsschreibung überhaupt betreiben zu können. Umgekehrt bedeutet dies auch, dass die Existenz und Bedeutung von Dokumenten gerade von den Spuren von Tanz zeugt, die dieser immer schon hinterlässt. In Reaktion auf die historisch gewachsene Präferenz von oralen und körperlichen Überlieferungsformen im Tanz steht diese Argumentationslinie ein für adäquate schriftliche und visuelle Aufzeichnungsformen.⁸²

Eine andere Argumentationslinie, die ebenfalls darauf abzielt, Tanz aus seinem marginalen Status zu befreien, scheint zunächst im Widerspruch dazu zu stehen. Sie will Aufführungen, Bewegungsformen und Körpersprachen gerade umgekehrt mehr Relevanz zukommen lassen sowie Formate finden, die solch performative Wissensformen befördern.⁸³ Diese entgegengesetzte Gewichtung rührt von einer grundsätzlich anderen Perspektive her: Tanz soll in einer traditionell auf schriftliche Zeugnisse fokussierten Geschichtsschreibung mehr Relevanz und Akzeptanz zugestanden werden. Mehr noch, »[d]as Potential des Tanzes« soll für die Geschichtsschreibung anerkannt werden.⁸⁴ Dieses Bestreben zeigt sich beispielsweise in Projekten der Oral History, aber

81 | Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013, S. 245.

82 | Vgl. dazu beispielsweise Franko: *Writing for the Body* 2011, Järvinen: *Performance and Historiography* 2005; Thurner: *Leaving and Pursuing Traces* 2013.

83 | Vgl. dazu im Zusammenhang mit der Archivpraxis beispielsweise Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010. Auf die Folgen der Fokussierung auf schriftliche Zeugnisse für nicht-westliche (Tanz-)Kulturen verweisen unter anderem Gore: *Traditional dance in West Africa* 1994. Ähnliche Probleme sieht die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Ananya Chatterjee in Bezug auf indischen Tanz, vgl. Chatterjee, Ananya: *Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 143-156. Zum Körper als Gedächtnisort vgl. exemplarisch Baxmann/Cramer: *Deutungsräume* 2005. Die Fokussierung auf schriftliches Quellenmaterial ist auch Thema im Zusammenhang mit immateriellem Kulturgut vgl. beispielsweise Amselle, Jean-Loup: *Intangible Heritage and Contemporary African Art*. In: *Museum International*. Nr. 56/1-2, 2004, S. 84-90. Kirshenblatt-Gimblett: *Intangible Heritage as Metacultural Production* 2004, sowie in der Gegenüberstellung von Archäologie und Geschichtsschreibung (hier sind es schriftliche Dokumente versus Monumente), vgl. Ebeling: *Wilde Archäologien* 2012; Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981.

84 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 18.

auch in den diskutierten choreografischen Historiografien.⁸⁵ Letztere zeigen, ihrem performativen Ansatz geschuldet, eine deutliche Präferenz für ein körperliches Archiv. Ja, sie schreiben mit dem Archiv des Körpers gar eine andere Tanzgeschichte.

Während es also in der einen Sichtweise darum geht, dafür einzustehen, dass eine Tanzgeschichtsschreibung überhaupt geschrieben werden kann, so argumentiert der andere Ansatz in einem weiteren Kontext dafür, der Spezifik des Tanzes als Körperbewegung in Raum und Zeit mehr Beachtung zukommen zu lassen. Die Diskussion zeigt zweierlei: Weder in Konzepten mit dem Fokus auf das Flüchtige noch in einer Konzentration auf dokumentarische Aufzeichnungsformen kommt der Körper in seiner Geschichtlichkeit angemessen zum Tragen. Es gilt also die Vorstellung von ›Dokumenten‹ von Tanz grundsätzlich auszuweiten und nach einem dynamischen und performativen Verständnis von Tanz und seinen Spuren zu fragen.

Ein Ansatz, der einer solchen Sichtweise verpflichtet ist und von einer Klassifizierung nach körperlichen und materiellen Dokumenten absieht, ist Rebecca Schneiders Konzept des Aufführungsaktes als Spur selbst.⁸⁶ Es soll hier exemplarisch diskutiert werden, um den bis hierher genannten Sichtweisen eine weitere, andere Position gegenüberzustellen. Schneiders Ansatz ist in Bezug auf die choreografischen Historiografien vor allem dahingehend interessant, dass der Körper in seiner dynamischen und archivischen Qualität und mit Blick auf die Wahrnehmung seiner Geschichtlichkeit thematisiert wird.

85 | Zu Oral History in Performance Art und Tanz vgl. beispielsweise Roms: Ereignis und Evidenz 2010; Friedmann, Jeff: On Oral History and Archives. In: www.tanzfonds.de/de/artikel/jeff-friedman-on-oral-history, 21.09.2015 sowie ders.: Oral History A Go-Go: Documenting Embodied Knowledge. In: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010, S. 168-193.

86 | Vgl. Schneider: Performing Remains 2011.

Zum Potential des Bleibenden: Rebecca Schneider

Schneider plädiert für ein erweitertes Verständnis von ›Dokument‹ im Tanz. Sie will eine Dualität von Aufführung und Dokument in einer zeitlichen Vor- und Nachträglichkeit aufheben und versteht dokumentarische Spuren in der Folge nicht nur als an Objekten festgemachte, materielle Dokumente, sondern auch als körperliche Akte. Diese bezeichnet sie in ihrer Gesamtheit als ein ›Archiv‹, eine Formel, die ihr die Abkehr von der schriftbasierten Vorstellung von Dokumenten ermöglicht.⁸⁷ Ein derartiges Performancearchiv ist in der Folge als temporär, kontingent, dynamisch und transformativ zu verstehen. Es gründet wesentlich auf ›immateriellen‹ Akten und ist gebunden an den Körper: »[T]he immaterial labor of bodies engaged in and with that incomplete past«, wie Schneider schreibt.⁸⁸ Als Beispiele für körperliche Arbeit nennt sie das Einnehmen von Posen, Ausführen von Gesten, Ausrufen von Stimmen, Lesen von Worten, das Singen oder auch das Bezeugen von etwas. Sie geht soweit zu sagen, dass nicht nur die performativen Akte ›immaterielle‹ Spuren bilden, sondern dass die Körper »a fleshy kind of ›document‹«⁸⁹ bilden würden. Schneider argumentiert, dass sich durch die Wiederholung eine Art des Bleibens in der Wahrnehmung einstellen würde. Der Auslöser einer solchen Wahrnehmung sei ein Körper aus Fleisch und Blut. Er artikuliere sich

87 | Schneider entwickelt ihre Argumentation unter anderem auch aus der Kritik an Diana Taylors Repertoirebegriff. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 106-108. Taylor fasst unter ›Repertoire‹ das körperlich-performative Erfahrungswissen, mit der Absicht, Kulturen mit oralen Traditionen aufzuwerten und deren Traditionen für die Forschung begrifflich fassbar zu machen. Mit der Unterscheidung von ›Repertoire‹ und ›Archiv‹ nimmt sie allerdings neuerlich eine Binarität zwischen oralen und schriftlichen Akten vor, die sie eigentlich überwinden wollte. Vgl. Taylor: *The Archive and the Repertoire* 2003, S. 36f.

88 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

89 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

als materiale Substanz in der Wiederholung; Gesten, live wiederholt, seien materielle Spuren. Der ›Spur‹-Begriff, den sie meint, ist selbstredend nicht einer des Verschwindens, sondern impliziert ein konstantes Produzieren.⁹⁰ Schneider unterscheidet so gesehen zwei Formen von performativen ›Dokumenten‹: das Aufführen selbst als ›immateriellen‹ Akt und die Körper als materiale, da physische Substanz. Dass der Körper selbst als Zeugnis im Sinne einer Spur angesehen werde, sei nach wie vor ungewohnt, schreibt sie dazu: »[W]e are not entirely comfortable considering gestic acts (re)enacted live to be material trace, despite the material substance that is the body articulating the act.«⁹¹

Schneider spricht sich aus gegen jegliche Vorstellung von Performance als rein, roh, präsent, unmittelbar und damit – und da liegt ihr besonderes Interesse – als anti-theatral und sich zeitlich linear vollziehend. Sie fragt nach einem ›Zeit‹-Begriff, der die chronologische Linie von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft verlässt, zugunsten eines ›theatralen‹ Verständnisses von Zeit: »I am curious to ask here about a more porous approach to time and to art – time as full of holes or gaps and art as capable of falling or crossing in and out of the spaces between live iterations. I am invested, too, in the curious inadequacies of the copy, and *what inadequacies gets right* about our faulty steps backward, and forward, and to the side. Rather than a unidirectional art march toward an empiric future of preservation, time plays forward and backward and sideways across the imagined community of an otherwise

90 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 103. Sie stützt sich dabei auf Derridas Spurbegriff. Demnach ist die Spur gar nicht in der Lage, dasjenige zu rekonstruieren, von dem sie Spur ist; die Vergangenheit kann nie als solche in die Gegenwart reichen, sondern nur als Spur. Sie ist also gekennzeichnet durch eine Differenz als unab-schließbare Bewegung des Verschiebens und Unterscheidens. Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1983. Zu Derridas Spurbegriff im Zusammenhang mit Tanz vgl. auch Lepecki: *Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit* 1999. Auch Mark Franko beruft sich auf Derrida, vgl. Franko, Mark: *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington 1995. Er entwirft in der Folge eine Theorie des Raums als Archiv: »Reenactment does not offer body-based testimony so much as spatial testimony as mediated by the corporeal trace marks.« Für dieses räumliche Spurenschreiben wird der Raum des Theaters zu einem ›Archiv‹. Franko erachtet also nicht die Aufführung und den Körper als Archiv wie Rebecca Schneider dies tut, sondern den Raum, in dem die Aufführung stattfindet. Vgl. Franko: *Epilogue to an Epilogue on Reenactments* 2013, S. 9. Zum Spurbegriff vgl. weiter auch Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M. 2007.

91 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 38.

spatialized national plot.«⁹² ›Zeit‹ ist gemäß Rebecca Schneider also nicht als Strang, sondern als ein löchriges, durchlässiges Gewebe zu verstehen, in dessen Räume Kunst eintreten und dessen Lücken sie aufzeigen kann. Ein Wiedergeben dieses Zeitgewebes ist immer unzulänglich und selbst wiederum voller Lücken und Löcher. Da sich also ›Zeit‹ nicht festhalten lasse, seien auch das Bewahren im Hinblick auf die Schaffung eines (nationalen und monumentalen) Gedächtnisses und die Wiederholung von Kunst zur Bildung einer Gemeinschaft unmöglich.⁹³

Anlass für diese Überlegungen und Gegenstand zur Demonstration bildet die Figur des Reenactments als ein Nachspielen historischer Ereignisse, wobei Schneider das Phänomen im Zusammenhang mit Bürgerkriegsdarstellungen, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts besonders in den USA populär sind und mit künstlerischen Formen seit den 1960er Jahren verstrickt – nicht als gleich zu setzende Ereignisse, aber doch als zwei den ›Zeit‹-Begriff gleichermaßen problematisierende Formen der theatralen Wiederholung.⁹⁴ In beiden Ausprägungen gehe es darum, etwas Vergangenes als Gegenwärtiges wieder aufleben zu lassen: in den Kriegsreenactments eine Schlachtszene, in den künstlerischen Reenactments eine vergangene Aufführung. Gleichzeitig stelle das so in die Gegenwart Geholte und gegenwärtig Gemachte immer auch das Vergangene dar als eine zwar nicht deckungsgleiche, aber doch wiederholte Form. Schneider versteht deshalb das Reenactment als intensive körperliche Erkundung des Phänomens zeitlicher Wiederholung an.⁹⁵ Die ›körperliche‹ Forschung verortet sie in einem Dazwischen von früher-später-

92 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 5 (Hervorhebung im Original).

93 | Rebecca Schneider interessiert sich explizit nicht für Wiederaufführungen im Hinblick auf ein Bewahren für die Zukunft. Sie verwirft sie gar als eine Form der Monumentalisierung und demonstriert kritisch am Beispiel von Marina Abramović, was sie darunter versteht: In der Retrospektive *The Artist is present* im New Yorker Museum of Modern Art 2010 übergab die Performance-Künstlerin unter anderem einige ihrer Performances zur Wiederaufnahme an von ihr ausgewählte Künstlerinnen weiter. Sie bestimmte präzise über Auswahl, Ablauf und Rahmen dieser Performance-Reenactments, die als autorisierte Versionen ein Nachleben der Performances garantieren sollten. Schneider kritisiert daran unter anderem, dass es nicht um ein künstlerisches Neulernen gehe, sondern um eine von der Urheberin autorisierte, unkritische Werkwiedergabe. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 4f. In die gleiche Richtung stößt die Kritik in Jones: »The artist is Present« 2011, sowie Widrich: *Präsenz-Schichtung-Wahrnehmung* 2013.

94 | Vgl. dazu auch die Ausführungen im Kapitel *Zur Strategie des Reenactments* in der vorliegenden Untersuchung.

95 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 1f.

gleichzeitig-zukünftig, das sie als »cross-temporality«⁹⁶ bezeichnet. Dieses Verkreuzen der Zeiten, welches in den körperlichen Wiederholungen stattfindet, löse die Polarität Vergangenheit vs. Gegenwart auf. Reenactments erzählen deshalb keine kontinuierlichen Geschichten der Vergangenheit, vielmehr würden sie gerade das Potential besitzen, ein solches Geschichtskonzept zu unterlaufen.

Ebenfalls im Widerstreit befinden sie sich mit dem Konzept der Präsenz und des Präsentischen wie es anhand von Marcia B. Siegel und Peggy Phelan bereits diskutiert wurde. Reenactments als performative Wiederholungen kontrastieren fundamental mit der Vorstellung einer »manisch aufgeladenen Gegenwart«⁹⁷ und mit der Vorstellung von Performance als »reiner« und »roher« Akt, der sich durch eine anti-theatrale Haltung definiert.

Gemäß Schneider werden in der (mimetischen) Wiederholung von historischen Ereignissen Präzision und Unverfälschtheit angestrebt mit Anspruch auf Authentizität, mit dem Ziel, der Vergänglichkeit ein Schnippchen zu schlagen: »Thus, »enthusiasts« play across their bodies particulars of »what really happened« gleaned from archival »evidence« such as testimony, lithographs, and photographs as a way, ironically, of »keeping the past alive.«⁹⁸ Allerdings würden Reenactments nicht nur Wiederholungen darstellen, sondern auch selbsternannte »Korrektive« und Entwürfe für zukünftige Wahrnehmungen von Geschichte bilden: »[T]hey also engage in this activity as a way of accessing what they feel the documentary evidence upon which they rely misses – that is, live experience. Many fight not only to »get it right« as it *was* but to get it right as it *will be* in the future of the archive to which they see themselves contributing.«⁹⁹ Jede körperliche Praxis ist demnach, wie bereits im Zusammenhang mit Peggy Phelan erwähnt, eine Wiederholung im Sinne einer Repetition des immer Gleichen und zugleich aber auch ein Vehikel für Veränderungen, für Zukünftiges. Schneider spricht sich deshalb entschieden gegen die Vorstellung aus, eine Performance oder ein »Stück Vergangenheit« könne, so wie es stattgefunden habe, in die Zukunft transportiert werden. Vergangenheit lebe vielmehr nur in einer kritischen Figuration weiter.¹⁰⁰ Die »animierte« Zeitlichkeit, die Schneider der »Zeit« des Reenactments

96 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30.

97 | Vgl. Phelan: *Unmarked* 1993, S. 148.

98 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10.

99 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 10 (Hervorhebung im Original).

100 | Das Konzept bezeichnet sie als »inter(in)animation« im Anschluss an die Literaturwissenschaftler I.A. Richards und Fred Moten, d.i. als eine wechselseitige Belebung und Bestimmung innerhalb eines bestimmten Kontextes. Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 7.

zuschreibt, ist nicht in Kategorien des Anfangs und Endes lesbar, also beispielsweise in Form eines vergangenen und auf dem Zeitstrang vorwärts in die Gegenwart transportierten ›Stückes‹. Vergangenheit lebe immer schon als eine andere fort, wenn auch als solche nicht ganz, schreibt sie: »One time almost but not fully passing in and as another time. The past can disrupt the present [...], but so too can the present disrupt the past [...]; neither are entirely ›over‹ nor descret, but partially and porously persist.«¹⁰¹ In diesem dynamischen und mobilen Zeitmodell – der »syncopated time«¹⁰², wie sie an anderer Stelle schreibt – kommt es immer nur zu punktuellen Berührungen von Zeiten.

Schneider wirft sowohl der linearen Vorstellung von Zeit wie derjenigen der Unmittelbarkeit implizit eine Form der Unterkomplexität vor und fragt, ob die Gegenwart nicht immer gerade durch andere Momente und Zeiten aufgeladen sei.¹⁰³ So könne, wie sie weiter ausführt, kein historisches Ereignis singulär gefasst und als eine Zeitinsel angesehen werden. Historische Ereignisse würden sich wiederholen und hätten massive Folgen und Auswirkungen. So prägten Bürgerkriegsreenactments nachhaltig unsere Vorstellung von historischen Begebenheiten und gleichzeitig behaupteten sie in ihrem restaurativen Charakter, der Krieg sei nie vorüber und dauere als Erfahrung in der Gegenwart fort. Ebenfalls hätten künstlerische Ereignisse ein Nachleben und Echo, und beiderlei Reenactments seien ohne die Gegenwart, die sie doch wenigstens berührten, nicht denkbar.¹⁰⁴ Schneider bezieht sich dabei auf die Aspekte der Zeit und der Mimesis, die in den Reenactments zum Tragen kommen sowie auf den Körper als deren Kulminationspunkt. Dieser Fokus ist für die Diskussion der choreografischen Historiografien besonders relevant: In Schneiders Konzeption wird die Vergangenheit nicht nur ›gesehen‹, sondern sie wird erfahren und gefühlt durch diejenige, die sie nachspielen. Interessant ist hier, dass dieses ›Erfahren‹ an die Akteure selbst gebunden ist und nicht an ein Äußeres, ein Publikum. Es spielt sich im und am Körper ab und wird in der Aufführung auch mittels des Körpers wahrgenommen. Dazu passt Schneiders Vorstellung von der tänzerischen (oder schauspielerischen) Leistung als körperlicher Arbeit: »If the past is never over, or never completed, ›remains‹ might be understood not solely as object or document material, but also as the immaterial labor of bodies engaged in and with that in-

101 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 15.

102 | Vgl. beispielsweise Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 1.

103 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 92.

104 | Schneider nimmt damit einen bekannten Diskurs um den Zeitbegriff in der Geschichte auf, vgl. beispielsweise Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1-2, Frankfurt a.M. 1991, 702f sowie Deleuze, Gilles: *Die Zeitkristalle*. In: *Das Zeitbild*. Frankfurt a.M. 1989, S. 95-131.

complete past. Bodies striking poses, making gestures, voicing calls, reading words, singing songs, or standing witness.«¹⁰⁵ Sie fasst, sozusagen zwischen dem Verschwinden und dem Anwesend-Sein die Performance als eine Spur auf, die Tanz zu einer sich immer schon wiederholenden, nie originalen, tendenziell zitierenden und dabei bleibenden Performance macht. Performance ist in dieser Sichtweise immer zu begreifen als eine Konstruktion und Rekonstruktion gleichzeitig, abhängig von der Relation, die wir zu ihr haben. Auch wenn sie nicht mehr sichtbar ist, bleibt doch etwas übrig, wie Schneider schreibt: »[P]erformance remains, but remains differently.«¹⁰⁶

DIE AUFFÜHRUNG ALS SPUR

Schneiders Verständnis des Aufführens selbst als Archiv ist in Bezug auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie vor allem aus drei Gründen aufschlussreich: Es rückt den Körper in seiner Geschichtlichkeit ins Zentrum und weitet so den Begriff des ›Dokuments‹ mit Hilfe des ›Archiv‹-Begriffs auf den Körper aus. Zweitens wird die Aufführung damit über den präsentischen Moment hinaus gedacht und ihre Vergänglichkeit gerade produktiv gemacht. Drittens rückt Schneider mit dem Bild einer porösen und chaotischen Zeit – mit der Bewegung des sich Durchkreuzens, Verflechtens und Berührens von Zeiten – einen dynamischen ›Zeit‹-Begriff in den Fokus. Dieser ist für den Modus der Geschichtsreflexion in den diskutierten Beispielen zentral. Sowohl in der (Tanz-)Geschichte wie in den Choreografien sind keine linearen Zeitmodelle am Werk, sondern vielfach verästelte, überlagerte und räumlich ausgebildete Formen, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verschränkt sind.

In Umkehrung zum Mangel, den beispielsweise Siegel festschreibt und der auch im Zusammenhang mit den dokumentarischen Spuren diskutiert wurde, und als Gegenmodell zum Potential des Präsentischen nach Phelan, kann Schneiders Modell mit dem ›Potential des Bleibenden‹ von Tanz überschrieben werden.¹⁰⁷ Genau diesen Aspekt werde ich im Folgenden für die Diskussion der historiografischen Choreografien aufnehmen und weiterentwickeln. Hierfür soll Schneiders Ansatz zunächst mit der eingangs erwähnten Matrix abgeglichen werden.

105 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

106 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 98.

107 | Vgl. dazu auch Gerald Siegmunds Konzeption der Abwesenheit, welche mehr auf eine Ontologie des Tanzes fokussiert, während bei Schneider der Zugang zu performativen Akten in der Wiederholung im Zentrum steht, Siegmund: *Abwesenheit* 2006.

Schneider rückt den Körper der Akteure ins Zentrum als Erfahrungsraum des Archivs, der im Spiel – im Tanz – dieses Archiv aktiv hält. Genau dies ist in den Beispielen zu beobachten von Jérôme Bel, dem Quatuor Albrecht Knust, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun oder Boris Charmatz und auch Olga de Soto (wiewohl hier die Körper vor allem filmisch und imaginär zum Tragen kommen). Schneider fügt so gesehen zu den materiellen Dokumenten auch den Körper als das ›fleischliche‹, leibliche ›Dokument‹ hinzu und erweitert den ›Dokument‹-Begriff dadurch um eine performative Dimension, die sie unter dem Begriff des ›Archivs‹ fasst.

Gleicht man ihren theoretischen Ansatz mit dem eingangs erwähnten Dispositiv ab, so kommen sowohl die Aufführung wie die Körper der Agierenden, ihre Archive wie die Kontingenzen zum Tragen. Sowohl Aufführung wie Körper sind zudem nicht als Entitäten gedacht, sondern als dynamische Praktiken. Was sie dabei jedoch außer Acht lässt, ist das Publikum. Es wird in ihrem Modell der Erfahrung und Erzeugung des Archivs durch körperliche Praxis gar nicht erst benötigt. Diesbezüglich ist ihre Konzeption des performativen Archivs, welches sich in der Aufführung selbst erschließt, für die choreografischen Historiografien nicht hinreichend. In den Choreografien geht es nicht um eine Erfahrung für und durch die Akteure in Bezug auf Geschichte, sondern um die Reflexion von Geschichte und Geschichtsschreibung im Hinblick auf die Rezeption durch ein Publikum. Dieses ist nicht nur adressiert, sondern in seiner Erinnerungs- und Imaginationsleistung gerade besonders gefordert. Seine Lektüre von Geschichte wird zudem in den Beispielen thematisiert und in der Aufführung immer wieder von Neuem auf die Probe gestellt, wie anhand von Olga de Soto und dem Quatuor Albrecht Knust deutlich wurde.

Eine zweite Leerstelle von Schneiders Konzeption ist zugleich der zentrale Punkt meiner eigenen Suchrichtung für die vorliegende Studie: Der Körper und sein Archiv. Schneider räumt dem Körper zwar im Vergleich zu Siegel und Phelan überhaupt einen Stellenwert ein. Sie konturiert ihn auch nicht als das ›Andere‹ von Dokumenten, wie anhand des skizzierten Diskurses rund um Dokumente und Dokumentationen von Tanz verhandelt wurde. Die Körper der Akteure werden vielmehr zur zentralen Schaltstelle. Sie heben als Archive die Aufführung über die Jetzt-Zeit hinaus, sowohl in Form von Erinnerungen wie auch in Form von körperlichen Markierungen (als das »fleshy kind of ›document«¹⁰⁸). Wie dies jedoch geschieht und um was für Körper es sich dabei handelt, wird nicht näher erläutert. Schneider spricht von »immaterial labor of bodies.«¹⁰⁹ Als solche werden sie jedoch nur sehr marginal durch die Tätigkeiten beschrieben, die sie ausführen: »Bodies striking poses,

108 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

109 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

making gestures, voicing calls, reading words, singing songs, or standing witness.«¹¹⁰ Diese Tätigkeiten bilden die bleibenden Spuren von Tanz, die ›Remains‹. Sie eröffnen gemäß Schneider als ein »powerful tool«¹¹¹ den Zugang zu einer transitiven und performativen Wirklichkeit. Durch das Aufführen manifestieren sie sich also im und am Körper als ein sinnliches Werkzeug stets von Neuem.

Dem ›Wie‹ soll im Folgenden anhand der Erinnerung und der Körpertechniken nachgegangen werden. Das Konzept des Archivs ermöglicht es dabei, die mit dem Begriff des ›Dokuments‹ konnotierte Bedeutung von ›Objekt‹ und ›Objekthaftigkeit‹ auszuschalten und den Körper trotzdem als historische Formation zu fassen, die über ein ›Wissen‹ verfügt, das gerade in der Aufführung zugänglich wird.

Die Vorstellung des Körpers als Archiv findet sich in den choreografischen Historiografien unter dem Aspekt des ›Körpergedächtnisses‹ wieder. Auch werden Körperbewegungen und Körpertechniken als Formen eines kollektiven Gedächtnisses angesehen, die lesbar und artikulierbar sind. Diese Aspekte werde ich in den nachfolgenden Kapiteln anhand von zwei Beispielen ausarbeiten. Schneiders Konzeption folge ich dabei insofern als sich im Körper verschiedene Zeitebenen kreuzen, die ihn zu einem gegenwärtigen, historisch informierten Körper machen. Das heißt, im Körper manifestieren sich verschiedene Erfahrungsebenen, die im Tanz selbst zugänglich werden im Sinne eines Wissens, das auf Erfahrungen basiert: »[P]hysical acts are a means for knowing«, schreibt Schneider, und »bodies are sites for transmission.«¹¹² Diese Sichtweise leitet die folgenden Überlegungen an.

Anders als bei Schneider jedoch soll die Aufführung nicht als Erfahrung konzipiert werden. Im Sinne eines Reflexionsmodus verstehe ich sie vielmehr als ein Dispositiv, das die körperlichen Spuren mit ihren inhärenten, vielschichtigen ›Kreuzungen‹ und Reibungen sowie den hervorgegangenen neuen Ordnungen aufzuzeigen und in ihrem Verhältnis zueinander zu reflektieren vermag; als Formation, die verschiedene solcher Ordnungen – historische wie aktuelle – zu einander in Beziehung setzt. Die Choreografie bildet dabei den räumlichen und zeitlichen Modus der ›Erzählung‹ von Geschichte, wie ich dies vor allem im letzten Teil der Arbeit herausarbeiten werde. Der Raum für die Reflexion von Geschichte und Geschichtsschreibung eröffnet sich gerade darin: Indem sich die Körper als Archive innerhalb eines choreografischen Settings in der Aufführung artikulieren. Und indem in der Erinnerungs- und Imaginationsleistung des Publikums daraus etwas Neues entsteht.

110 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33.

111 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30.

112 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 38.

TEIL III – KÖRPER

Transformation: *Mimésix* von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun

Maurice, Pina, Trisha, Dominique, Odile, Merce. Die Namen sind schwarz auf die weißen Hosen und T-Shirts der Tänzerinnen und Tänzer geschrieben, aufgedruckt wie Stempel als Spuren von Eindrücken; Labels, die die Körper markieren als gleichzeitig Bezeichnete und Bezeichnende. »Ohne Spuren gibt es keine Geschichte«, sagt eine synthetische Stimme aus dem Off. Auf einem weißen Pappschild ist zu lesen: »Mimoir post-modernist«, ein (erfundenes) Wortkomposit aus den französischen ›mime‹ und ›miroir‹ (Spiegel). Das Schild steht am rechten Bühnenrand auf einem Notenständer und benennt, ähnlich den Nummernschildern einer Revue, die auf der Bühne dargestellte Szene. Derweil tanzen Foofwa d'Imobilité, Thomas Lebrun, Anja Schmidt, Tamara Bacci, Stéphane Imbert und Sylvie Giron also Maurice Béjart, Pina Bausch, Trisha Brown, Dominique Bagouet, Odile Duboc und Merce Cunningham. Und zwar so, wie sie die Körperhaltungen, Schrittfolgen und Bewegungsqualitäten von den Choreografierenden gelernt beziehungsweise beobachtet haben oder aber wie sie meinen, sie hätten sie so gelernt und gesehen. All die Schritte und Drehungen, das Fallen, Loslassen und Springen oder der klare Schnitt eines Armes durch die Luft machen – so scheinen sie zu sagen – die Summe dessen aus, was sie sind: zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer auf einer Bühne im Jahr 2005. Die Körperbilder und Bewegungssprachen, für welche die paradigmatischen Namen stehen, formten ihre Körper und sie als Tanzen- und Choreografierende nachhaltig.

Auch wenn diese Botschaft in ironischem Gestus vermittelt ist, gründet sie doch auf einer klaren Haltung, die insbesondere Foofwa d'Imobilité in seinen Arbeiten immer wieder herausstellt: Tanzgeschichte bilde das Rückgrat eines jeden Tänzers und Choreografen, wobei hier unter ›Tanzgeschichte‹ ein allgemeiner Korpus relevanter Ereignisse und Namen zu verstehen ist; ein Kanon, bereichert und individuell akzentuiert aufgrund der biografischen Erfahrungswelt jedes Einzelnen. Gemeinsam mit dem französischen Choreografen Thomas Lebrun konzipierte Foofwa 2005 das Stück *Mimésix* und machte sich

auf eine Art Spurensuche – nach dem, was bleibt im Tanz und sich tänzerisch weitervermitteln lässt.¹ Das Stück ist als Nummernrevue konzipiert und trägt den Untertitel *Conferdanse sur l'approprioception chorégraphique*.² Das Wortspiel, zusammengesetzt aus den Begriffen ›appropriation‹ (Aneignung) und ›proprioception‹ (kinästhetische Wahrnehmung) verweist auf die kinästhetische Wahrnehmung einer Bewegung. Durch die Anbindung der Propriozeption an die ›appropriation‹ stellt es die Aneignung des Wahrgenommenen zudem als einen ›Besitz‹ (frz. ›propriété‹) des Körpers der Tänzer aus, welche ihrerseits von den Bewegungen auch ›besetzt‹ sind; insofern als die Bewegungen gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es handelt sich bei *Mimésix* also, gemäß dem Untertitel, um eine ›getanzte Konferenz zum choreografischen Körpergedächtnis‹.

Die einzelnen Szenen des Stückes sind zusammengehalten durch die Schilder auf dem Notenständer in Form von Titelblättern, welche die Tanzenden jeweils für die nächste Szene aufdecken sowie durch die begleitenden Kommentare. Letztere sind allerdings keine Notwendigkeit für das Verständnis des Gezeigten, im Gegenteil, sie reichen der Choreografie eher zu erhöhter Komplexität. In Variationen kehren sie auf die titelgebende ›Mimesis‹ zurück (*Mimésix*, wiederum ein Wortspiel, kann gelesen werden als ›Mimesis hoch sechs‹ in Anspielung auf die Anzahl anwesender ›Mimen‹), so dass die dargebotene Tanzgeschichte der Moderne gar als eine Geschichte der Mimesis gelesen werden kann: Im Sinne einer Geschichte der Übertragung von tänzerischen Fertigkeiten, kombiniert mit den Fähigkeiten des Erkennens und Bewertens, wie Mimesis mit Gunter Gebauer und Christoph Wulf beschrieben werden kann.³ Foofwa und Lebrun durchforsten die Tanzgeschichte und ihre persönlichen Erfahrungen genau auf dieses Vermögen hin.

Die Beobachtung, dass die Tanzkunst grundlegend auf Nachahmung basiere, ist Ausgangspunkt des Stückes und bestimmt gleichsam den Rechercheprozess.⁴ Die Tanzenden befragten demnach ihre Erinnerungen auf choreografische Reminiszenzen hin, die sie einander zeigten und sich gegenseitig

1 | Beschreibung und Analyse basieren auf einer Aufführung von *Mimésix* im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich 2005 sowie einer Videoaufnahme der Salle des Eaux-Vives in Genf 2005.

2 | Foofwa d'Imobilité in: Glon, Marie; Suquet, Annie: Foofwa d'Imobilité: Le souvenir comme effraction. Interview. In: Repères. Cahier de danse. Nr. 28, 2011, S. 5.

3 | Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 11.

4 | »Tout est parti de Thomas [Lebrun] et de sa faculté d'imiter différents styles chorégraphique.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

(mimetisch) aneigneten.⁵ Je nach Alter der Tanzenden umfasst das biografische und kollektive Tanzerbe die letzten 25 bis 35 Jahre, eine Zeitspanne, die selbst wieder Geschichte in sich trägt und in dieser Multiplikation bis zu Isadora Duncan zurückreicht. Dem Publikum wird damit eine Geschichte des Tanzes vorgeführt, die auf einem körperlichen Erfahrungsschatz gründet, der so kaum an die Öffentlichkeit gelangt. Es handelt sich um eine Tanzgeschichte als Körpergeschichte, die ich mit Fokus auf die Aneignung und Übertragung von Bewegung hier weiter verfolge.

Mit Ausnahme der erwähnten Kommentarebene, den verschiedenen Nummertiteln und später im Stück auch ins Mikrofon gesprochenen Worten wird Tanzgeschichte in *Mimésix* vorgetanzt: Zu sehen sind Cunningham-Triplets, Swings, Graham-Contractions, Tendues, gemischt mit clownesken Einlagen. Es wird aus Leibeskräften zitiert, fragmentiert und neu zusammengesetzt. Die zahlreichen Referenzen durchqueren dabei nicht nur die Zeiten, sondern auch die Genres – dem Film ist beispielsweise ein eigenes Kapitel gewidmet – und die Kulturen mit Anspielungen auf die klisierten Codes indischer oder ägyptischer Tänze, wie sie in die Tanzmoderne eingeflossen sind.

Die zweite Szene des Stückes ist überschrieben mit *Machina reproduire* und wird in der Unterzeile datiert von 1905 bis 1985. Sie führt die Tänzerinnen und Tänzer als Maschinen vor, die verarbeiten, womit man sie füttert, und imitieren, was ihnen vorgesetzt wird. Stéphane Imbert mimt dabei den Verwerter, er kurbelt seine Tänzerkolleginnen und -kollegen regelrecht durch den Fleischwolf. Sinnbildlich von der Maschine ausgespuckt, zirkelt Tamara Bacci daraufhin mit weit ausgreifenden Triplets den Raum ab. Ausgehend vom Rumpf, mit im Becken ausgedrehten Beinen und gespanntem Muskeltonus, nehmen ihre Körperteile präzise definierte räumliche Positionen ein. Allerdings: Was unverkennbar eine Kurzdemonstration von Cunningham-Schritten ist, will zum Körper von Bacci nicht so richtig passen. Die Posen ruhen nicht, die Formen zerfleddern. Tamara Bacci ist keine Cunningham-Tänzerin, sie ahmt die Cunningham-Triplets lediglich nach. Indem sie die Technik aber bildhaft vorführt, verweist sie auf Codes, die wir als Zuschauende, sofern wir über einen entsprechenden tanzhistorischen Fundus verfügen, problemlos entziffern können. Ebenso die Bewegungsmuster von Anja Schmidt. Sie zeigt einen anderen Bewegungsansatz, eine andere Qualität und Energie. Der Körper ist nicht kompakte Muskelmasse, auch nicht strenge Form, und die Cho-

5 | »L'idée, c'est que chaque interprète traverse un peu tous les genres que l'on va retrouver dans la pièce. Nous cherchons à voir comment le style d'un chorégraphe peut transparaître chez nous, dans notre danse, après qu'un interprète nous a transmis quelques extraits de ses pièces.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

reografie keine Abfolge von Posen und Schritten. Die Bewegung ist vielmehr vom Skelett aus gedacht. Schwerkraft und Drehmomente werden für neue Figureationen genutzt, wobei der Schwung immer wieder abrupt umgelenkt wird. Man kann darin die Bewegungssprache von Trisha Brown erkennen oder wenigstens Anleihen an tänzerische Experimente aus den 1960er Jahren, deren Fortsetzungen später in Release-Techniken wieder zu finden sind.

Nicht nur vom Bewegungsmaterial her, sondern auch vom Körperbau sind die sechs Tanzenden in *Mimésis* gänzlich verschiedene Typen. Anja Schmidt hat schlaksige Glieder und einen geradezu mageren Körper, während Thomas Lebruns stattliche Statur mit einer runden und weichen Bewegungssprache korrespondiert. Muskulös zeigt sich wiederum der Körper von Foofwa d'Imobilité, und bei Tamara Bacci fällt der lange, kompakte Rumpf ins Auge.

Die menschliche Maschine, die immer wieder als Metapher während des Stückes beigezogen wird, fährt derweil fort. Sie spiegelt (*Miroirévolution*), beschwört die Ahnen herauf (*Magie de l'âmesparation*), programmiert (*Mister Digital Idem*) und klonst (*Miss Facsimile Clowclone*). Ein Tänzer am Mikrophon wiederholt dazu abermals: »Re-, re-, re-, reproduire.« Später lesen zwei Tänzerinnen eine Art Pamphlet: Plagiat sei keine Kreation, zitieren bedeute stehlen, um schließlich auszurufen: »Monopoliser c'est beaucoup voler!« Das nüchterne Ausstellen von Bewegungstechniken und -stilen weicht allmählich Versatzstücken aus Choreografien mit Kostümen und Requisiten. Die Tanzenden stülpen sich schwarze Perücken über und tanzen *Rosas danst Rosas* von Anne Teresa De Keersmaeker in Travestie. Das Frauenquartett aus dem Jahr 1984 wird durch äußerliche Attribute wie die typische Kleidung mit Rock und festem Schuhwerk, durch aufgereihete Stühle und den vorantreibenden Rhythmus der monotonen Musik (die nicht dem Original entspricht) und durch eine energiegeladene Bewegungssprache ins Gedächtnis gerufen. Das Publikum schließt diese Reminiszenzen seinerseits mit seinem Erfahrungsschatz kurz und schafft mittels der Vorstellungskraft neue Bilder und Zuschreibungen. Das Stück spielt mit der Wahrnehmung der Zuschauenden, deren Sehgewohnheiten ebenso nachhaltig geprägt sind, wie es die Körper der Tanzenden sind. Sie bleiben hin und her gerissen zwischen dem Erkennen von Vertrautem und Unbekanntem, Nicht-Nachvollziehbarem. Wer die Referenzen nicht abrufen kann, also über keinen entsprechenden tanzhistorischen Fundus verfügt, dem bleibt schließlich nur die Freude an der Vielfalt und Qualität der tänzerischen Bewegungen, die technische Präzision und Interpretation der Tanzenden übrig. In jedem Fall sind wir als Zuschauende mit der Frage konfrontiert, was wir erkennen können und wollen, was am Gesehenen bekannt, alt oder immer schon neu ist.⁶

6 | Eine ähnliche Beobachtung könnte auch an dem Stück (*ohne Titel*) (2000) von Tino Sehgal aus dem Jahr 2000 aufgezeigt werden, das ebenfalls eine kursorische ›Tanzgeschichte‹ vornimmt und mit zahlreichen Referenzen spielt.

Abbildung 5: *Mimésix* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun.

© Steeve Iuncker



Das Publikum von *Mimésix* ist also massgeblich an der Erstellung der behaupteten »Plagiate« mit beteiligt, denn auch wenn die Posen nicht zugeordnet werden können, schwingt das Spiel mit den Referenzen doch stets mit. Zu den Bildern, die von *Rosas danst Rosas* im kulturellen Gedächtnis schon bestehen, fügen sich somit weitere hinzu. Dasselbe gilt für die nächste Szene. Stéphane Imbert malt mit schwarzer Kreide einen Kringel um seinen Bauchnabel und schreibt dazu: »MOI«. Eine Referenz an Jérôme Bel und seine gleichnamige Performance *Jérôme Bel* aus dem Jahr 1995. Seine Performer beschrieben darin ihre nackte Haut wie Palimpseste als Körper-Texte und stellten den Körper so als diskursive Konstrukte aus. In *Mimésix* wiederum endet die kurze Szene in einer Siegerpose: *The Show must go on* (2001) von The Queen ertönt und der Tänzer steckt die Kreide in den Mund und die Faust in die Höhe. Der Liedtitel ist der Name von Jérôme Bels wohl berühmtester Arbeit, in der Popsongs buchstäblich in Bewegung und Mimik umgesetzt und als Bewegungen des

kulturellen Gedächtnisses schlechthin ausgestellt werden. Sie erhalten hier abermals ein weiteres Erinnerungsbild.

Die Musikcollage, die die Zitatebene der Bewegungen und Choreografien aufnimmt, unterstreicht das Potpourri auf der Bühne. Es verfährt nicht chronologisch linear, sondern gabelt in alle zeitlichen und räumlichen Richtungen aus, greift einzelne Geschichten heraus, ohne einen Gesamtkontext herstellen zu wollen, ausser jenem, dass es sich um eine mögliche Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts handelt, nämlich diejenige, die sich in den Erfahrungshorizont von Foofwa d'Imobilité, Thomas Lebrun, Anja Schmidt, Tamara Bacci, Stéphane Imbert und Sylvie Giron eingeschrieben hat und nun in der Aufführung vom Publikum wieder neu geschrieben wird.

DISTANZNAHME MITTELS PARODIE

Mimésix geht von einem Gedächtnis des Körpers aus, das sich im Laufe einer Karriere herausbildet und als implizites und explizites Wissen in der künstlerischen Arbeit offenbart. Die Tänzerinnen und Tänzer suchen also nach ›Spuren‹ in Form von Stilen, Schulen und Sprachen, die der Körper gespeichert hat und die sich im tänzerisch-choreografischen Prozess abrufen lassen. Was dabei herauskommt, sind Anleihen an Bewegungen, Schritte, Formen und Formationen, aber auch an choreografische Settings, Dekors und Requisiten. Alle haben sie mehr oder weniger starke Transformationen durchlebt und werden in der neuerlichen Darstellung oftmals als Karikaturen präsentiert. Trotzdem ermöglichen die Referenzen – vorausgesetzt, die ›Originale‹ sind bekannt – ein Wiedererkennen. Manchmal reicht hierfür das Nachstellen einer ikonischen Geste (von Isadora Duncan beispielsweise), eine Maskerade (nach *Rosas danst Rosas* von Anne Teresa De Keersmaeker) oder eine einzelne Geste (wie die ausgestreckten Arme von Pina Bausch in *Café Müller*). In seinen zahlreichen Verweisen ist *Mimésix* kaum gänzlich erschließbar und reicht auch über einen bekannten Fundus weit hinaus, ist der fiktive und inventive Anteil in den getanzten Szenen doch beträchtlich.

Die Reminiszenzen in *Mimésix* schrammen oft haarscharf an oberflächlichen Kopien vorbei, wie das Beispiel von *The Show must go on* von Jérôme Bel zeigt. Die sogenannten ›Originale‹ werden jedoch trotz dem Slapstick nie der Lächerlichkeit preisgegeben.⁷ Der Humor schafft vielmehr einen Abstand, der das Gezeigte als Zeitdokumente kenntlich macht, die in unser kulturelles

7 | Foofwa d'Imobilités Arbeit ist grundsätzlich durchzogen von einem Hang zum Slapstick, den er gezielt dazu verwendet »à casser le mythe«, wie er sagt: Um allfällige Mythen zu zertümmern. Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 7.

(Tanz-)Gedächtnis eingegangen sind und heute noch prominent nachwirken. So revolutionierten Rosas in den 1980er Jahren mit Koketterie und schwerem Schuhwerk das geläufige Tänzerinnenbild. Und seit den 1990er Jahren sind zeitgenössische Choreografien weniger durch tänzerische Virtuosität gekennzeichnet als durch ein diskursives Nachdenken über Subjekt-Konstruktionen und die Rolle des Tanzes innerhalb von Kunst und Gesellschaft wie die Reminiszenz an Jérôme Bel deutlich macht. Die Distanznahme zeigt sich dabei auf mehreren Ebenen: durch den parodistischen Gestus, durch die nie deckungsgleiche Wiedergabe der angeeigneten Bewegungen mit den Vorlagen sowie durch die Kommentarebene, die das Geschehen auf der Bühne, die Wahl der Szenen und Bewegungssphrasen kommentiert und rahmt. Letztere wirkt dabei nicht didaktisch oder belehrend, sondern ist durchzogen von Selbstironie.

Abbildung 6: *Mimésix* (2005) von Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun.

© Steeve Iuncker



Durch die distanziert-parodistische Grundhaltung in *Mimésix* gereicht das Stück über die Erzählung von Tanzgeschichten hinaus zu einem Kommentar zum Verhältnis zwischen Lehrenden und Lernenden und damit zu der Frage, wie die Überlieferung und Vermittlung von Tanz praktiziert und diskursiviert wird. Die beiden Choreografen orten den Vorgang des mimetischen Lernens zwischen Lehrer und Schüler im Studio, wo Bewegungsmuster im täglichen Training übertragen werden, weiter in der Probenarbeit zwischen Choreografierenden und Tanzenden sowie Tanzenden und Tanzenden. Darüber hinaus, so zeigen sie, beeinflussen sich auch Choreografinnen und Choreografen gegenseitig.

Foofwa und Lebrun üben an der mimetischen Aneignung und Wiedergabe von Tanz keine Kritik, sondern konstatieren sie als eine die Geschichte des Tanzes bestimmende Praktik, die sozusagen neben dem allgemeinen kulturellen Lernen von Bewegungstechniken relevant ist. Noch mehr, sie verkehren sie gar zu eigenen Zwecken. »J'utilise ce que je connais, qui est un héritage classique, ›cunninghamien‹ avant tout, mais aussi ce que j'ai vu à New York et en Europe. Ce qui est génial, c'est de ne pas refuser son patrimoine. C'est ça qui fait notre ›ADN‹ en tant que chorégraphes«, sagt Foofwa.⁸ Für ihn ist das Wissen über Tanz und seine Geschichte Voraussetzung für künstlerisches Schaffen schlechthin. Es dient ihm als Schule, als Lern- und Inspirationsquelle gleichermaßen wie als Vorlage für lustvolles Kopieren, Parodieren und Karikieren. Betrachtet man Foofwas Biografie, macht dies durchaus Sinn, vereint er doch selbst verschiedene Tanzgeschichten in sich. Unter seinem bürgerlichen Namen Frédéric Gafner gewann er 1987 den Prix de Lausanne, tanzte danach beim Stuttgarter Ballett, bevor er 1991 schließlich zu Merce Cunningham wechselte. 1998 verliess er New York und kehrte in seine Geburtsstadt Genf zurück, um dort unter dem Künstlernamen Foofwa d'Imobilité seine eigene choreografische Arbeit zu entwickeln. Insofern drängt sich seine Blickrichtung von der (Tanz-)Vergangenheit in unsere (Tanz-)Gegenwart durchaus auf. Zwei weitere Arbeiten von ihm gründen explizit auf seiner achtjährigen Erfahrung als Cunningham-Tänzer in New York. *Pina Jackson in Mercemori-am* (2009) entstand unmittelbar nach dem Tod von Merce Cunningham und stellt eine Pastiche aus Imitationen von Bewegungsmustern der im selben Jahr hingschiedenen Ikonen Pina Bausch, Michael Jackson und Merce Cunningham dar.⁹ Ebenfalls 2009 feierte *Musings* Premiere, eine Hommage an

8 | Vgl. Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: *Mimésix* 2005, S. 11.

9 | Foofwa d'Imobilité vergleicht es mit seinen parodistischen Einlagen, mit denen er als Mitglied der Cunningham Company jeweils die Kolleginnen und Kollegen im Studio zum Lachen brachte, vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 6.

Cunningham und seine Wegbegleiter Robert Rauschenberg und John Cage.¹⁰ Man könnte Foofwas Herangehensweise an Geschichte also durchaus als eine personenzentrierte bezeichnen: Er nähert sich der historischen Auseinandersetzung aus einem spezifisch autobiografischen Blickwinkel.

Thomas Lebrun, der heute das Centre Chorégraphique National de Tours leitet, tanzte zunächst beim Ballet du Nord bei Maryse Delente und später unter Bernard Glandier, Daniel Larrieu, Christine Bastin und Christine Jouve. 2000 gründete er seine eigene Compagnie Illico, mit der er mehrere Stücke zusammen mit Foofwa d'Imobilité choreografierte.

Das Beharren auf der tänzerischen und choreografischen Formung und Herausbildung des Körpers deckt sich mit den Mustern, welche die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan L. Foster im Rahmen einer Untersuchung zur Improvisation herausgearbeitet hat: »No matter how hard the improvising dancer works to jettison the habitual, it effects endure. Whether theorized as Marcel Mauss's ›Technique of the body‹ or as Pierre Bourdieu's *habitus*, the systems of patternings that constitute the dancer's articulateness provide the armature through which exploration and discovery occur.«¹¹ Die unter anderem im Tanztraining eingeübten Gewohnheiten bleiben in Form von Bewegungsmustern und Körpertechniken bestehen und bestimmen die Artikulationen der Tänzerinnen und Tänzer. Insofern als der zeitgenössische Tanz zu großen Teilen auf improvisatorischer Arbeit fußt,¹² ist diese Beobachtung auch auf die choreografischen Historiografien übertragbar. Sie deckt sich zudem mit Erfahrungen, die andere Künstlerinnen und Künstler im Laufe ihrer Karriere gemacht haben. Boris Charmatz beispielsweise sagt: »Inventer du geste neuf ce n'est pas possible.«¹³ Man bewege sich immer nahe an seinem eigenen ›Schema‹. Für die Improvisation bedeute dies, dass dieselbe Geste immer

10 | Hier geht es allerdings nicht um ein Imitieren, sondern um eine eigene Interpretation des Kunstverständnisses des legendären Künstlertrios. Vgl. Wehren, Julia: Körpertechniken als Wissenskultur. Choreografische Konzepte im Umgang mit Tradition – Beispiele von Foofwa d'Imobilité. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 181-192. Mit den jüngeren Projekten *Histoire Condansée* (2011) und *Utile/Inutile* (2015-2017) verfolgt Foofwa d'Imobilité einerseits das Ziel der Sensibilisierung und Vermittlung, andererseits nimmt er Tanzgeschichte als Ausgangspunkt für künstlerische Bewegungsrecherchen wie beispielsweise in dem Teilprojekt *Utile: Redonner corps* (2015).

11 | Foster, Susan L.: Improvising/History. In: Worthen, William B.; Holland, Peter (Hg.): Theorizing Practice. Redefining Theater History. Houndmills/Basingstoke/Hampshire 2003, S. 200 (Hervorhebung im Original).

12 | Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

13 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes.

wiederkehre und man der ›Geschichte‹ – der individuellen und kulturellen Bildung – letztlich nicht entkommen könne. Die Biografie hat unter diesem Blickwinkel in der tänzerischen Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtlichkeit eine eminente Bedeutung. Foofwa d'Imobilité bezeichnet sich gar als »danseur généalogique.«¹⁴ Die tänzerische Arbeit sei grundlegend ein Akt der Erinnerung, da man zu einem großen Teil mit Verkörperung und Wiederholung beschäftigt sei. Dies geschehe zuweilen derart verinnerlicht, dass die gelernten Bewegungen unbewusst ablaufen würden: »[O]n danse une phrase que l'on a apprise, et c'est comme si on l'inventait sur le moment.«¹⁵ Tänzerinnen und Tänzer, so schreibt wiederum Susan L. Foster, würden bei jeder Improvisation die erfahrenen Einflüsse und Bezüge wieder von neuem einüben. Unabhängig davon, wie bewusst diese Vorgänge abliefen, treten sie stets mit den Konventionen der Repräsentation, welche die tänzerische Bedeutung konstruierten, in Beziehung.¹⁶ So gesehen besteht zwischen Improvisation und Choreografie gar kein so großer Unterschied: »[T]he dancers are improvising the choreography.«¹⁷

Allerdings zeigt sich gerade anhand dieser Positionen, dass sich das Choreografieverständnis seit Foofwas Tänzererfahrung Anfang der 1990er Jahre geändert hat: Während er seine Rolle als Tänzer früher in der Wiedergabe von Gelerntem ortet, liegt der Akzent für die Tänzerinnen und Tänzer in *Mimésis* eher auf der Recherche und der Reflexion anhand von Gelerntem. Das Stück könnte man so gesehen auch interpretieren als ein Prozess von der Wiedergabe von Bewegung hin zu der künstlerischen Innovation im Tanz.

Gemäß Foofwa erschwert das beständige Erinnern an bereits Gelerntes für einen Tänzer, der selber choreografisch arbeiten will, den Schritt in die Selbstständigkeit.¹⁸ Wie kann man trotz der historischen Informiertheit des Körpers eine eigene Sprache entwickeln? Nach acht Jahren als Tänzer in der Cunningham-Company beschritt Foofwa verschiedene Wege auf der Suche nach einer eigenen Handschrift. Das ausgiebige Improvisieren habe ihm geholfen, der Wiederkehr erinnelter Bewegungen ebenso ihren Wert zuzuerkennen wie dem Rest, dem Neuen und Eigenen, das sich seiner Erfahrung nach immer auch herauskristallierte.¹⁹ »L'improvisation a également été l'occasion de retraverser des éléments qui faisaient ma culture – la technique de Merce, le classique... Il s'agit aussi de s'accepter, d'observer ce qui fait notre personnalité

14 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

15 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

16 | Foster: Improvising/History 2003, S. 200.

17 | Foster: Improvising/History 2003, S. 200.

18 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 5.

19 | Auf diesen Aspekt des ›Neuen‹ werde ich im Zusammenhang mit Boris Charmatz' *Flip Book*-Serie (2009) zurückkommen.

de danseur.«²⁰ Im Tänzerinnen- und Tänzerkörper steckt also gewissermaßen ›Geschichte‹ drin – »Il y a quelque chose dedans«, wie Charmatz sagt²¹ – woraus die Choreografierenden ihr Material generieren. Als Tänzer sei man nie nur Ausführender von choreografischen Intentionen, wie Charmatz seine Erfahrung beschreibt, sondern immer auch ›Zulieferer‹ von Ideen und Bewegungsmaterial, und es steckten in einem Tänzerkörper, angesichts der multiplen Prägungen, immer mehrere historische und zukünftige ›Körper‹ drin: »C'est un corps multi.«²² Gerade darin zeigt sich, dass der Körper als Archiv weit komplexer ist, als dass er nur über seine Tätigkeiten beschrieben werden kann, wie dies Rebecca Schneider in ihrem Modell tut.²³

Die Positionen von Foofwa und Charmatz treffen sich mit Frédéric Pouillaudes Absage an das »mechanische Aktualisieren« determinierter Bewegungsspuren.²⁴ Fragen nach ›wahr‹ oder ›falsch‹ treten damit selbstredend in den Hintergrund zugunsten einer Freiheit dem Vokabular, der choreografischen Struktur, der Bewegungsqualität und deren Interpretation und Kontextualisierung gegenüber. Zwei Arbeiten, in denen Foofwa d'Imobilité als Tänzer und Cunningham-Experte mitwirkt, machen sich diesen Umstand zunutze: *50 ans de danse* (2009) nach einem Konzept von Boris Charmatz, welches weiter unten diskutiert werden wird und unter anderem Foofwas ›Cunningham-Körper‹ und das damit verbundene Wissen für die Bewegungsrecherche einsetzt. In *Un Américain à Paris* (2009) der französischen Choreografin Mathilde Monnier dient Foofwas Erfahrungsschatz dazu, Cunningham zu evozieren, seine Präsenz hervorzurufen, wie Foofwa seine Funktion in dem Stück beschreibt.²⁵

Foofwa und Lebruns Tanzgeschichte der Mimesis zeigt sich so gesehen als bis in die Gegenwart hineinreichend. Allerdings unter anderen Vorzeichen: Die einmal gelernten und gespeicherten Bewegungen können nicht nur auf Anweisung aus dem Gedächtnis abgerufen werden, sondern auch frei verwen-

20 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 5. Einen Weg, diesem biografischen Erinnerungsschema zu entkommen, suchte Foofwa d'Imobilité zudem, indem er sich mit pathologischen Bewegungsphänomenen auseinandersetzte wie dem Tourettesyndrom im Stück *Chore* (2009). Er habe damit eine Form der ›Entkörperung‹ versucht. Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 5.

21 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes.

22 | Boris Charmatz im Gespräch vom 14.11.2012 in Rennes. Diese Sichtweise werde ich im Kapitel *Tanz als Wissensformation* weiter ausarbeiten.

23 | Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 33. Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Zum Potential des Bleibenden*: Rebecca Schneider.

24 | Vgl. Pouillaude: *Scene and Contemporaneity* 2007, S. 132.

25 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 6.

det werden – für Zitate und Verweise, Karikaturen, Persiflagen und Kopien, Hommagen und Demontagen. Sie gehören nicht allein einem Choreografen/einer Choreografin als Autorität, sondern auch den Körpern, die sich an sie erinnern, und dem Publikum, das sich an sie erinnert. Damit scheint das hierarchische Gefälle, welches sich im Tanz mitunter von Generation zu Generation zeigt, einem egalitären Verhältnis zu weichen. Thomas Lebrun betont denn auch, dass er sich keinem ›Meister‹ oder Lehrer verpflichtet fühle: »Je travaille selon les gens que j'ai en face de moi et en fonction de la pièce que je vais faire, selon la thématique et l'évolution de mon travail. Toute forme, tout style, tout ce qui me fera arriver là où je veux est valable.«²⁶ Sein ›Stil‹ sei zwar durch und durch von seiner Biografie bestimmt, aber er kenne keine Lehrmeister, nur »Begegnungen«.²⁷

Einem derart emanzipatorischen Gestus verpflichtet, ist auch der Choreograf Jérôme Bel, der nicht nur die Frage nach der Autorschaft in seinen Arbeiten formuliert, sondern auch versucht, ein allfälliges Ungleichgewicht zwischen ihm als Choreograf und seinen Interpretinnen und Interpreten aufzulösen.²⁸ Seine Soli mit den Tanzpersönlichkeiten können dafür als paradigmatisch verstanden werden. Durch das Sprechen der jeweiligen Solistinnen und Solisten durch Bel ›hindurch‹ und umgekehrt, durch deren Funktion als Sprachrohr für seine Lesart der Tanzgeschichte, versucht er Prozesse der Entfremdung in kulturellen Konstruktionen aufzuzeigen. Der Rekurs auf historisches Material dient ihm dabei dazu, die Entfremdung zu kritisieren, die er im künstlerischen Werdegang ausmacht. »J'essaye d'émanciper ces danseurs de ce qui tend à les réduire à des fonctions, d'en faire des sujets, de les sortir de ce statut d'objets dansant tel qu'il prévaut dans le type d'éducation ›artistique‹ qu'ils ont reçue ainsi que dans leurs pratiques.«²⁹ Die Tänzerinnen und Tänzer werden also in ihrem Status als Objekt und Instrument für Ideen Anderer als Subjekte dargestellt und dadurch einem Akt der Emanzipation unterzogen.³⁰

Dieser Gedanke kann auf einer weiteren Ebene fortgesetzt werden. Die historiografischen Praktiken im Tanz lassen auch die Lesart zu, dass die Tanzen-

26 | Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: Mimesix 2005, S. 11.

27 | »J'ai des rencontres mais pas de maître.« Vgl. Foofwa d'Imobilité und Lebrun in: Lador: Mimesix 2005, S. 11.

28 | Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 26ff. Zu Jérôme Bels Arbeit allgemein vgl. weiter auch Husemann: Ceci est de la danse 2002; Siegmund: Abwesenheit 2006; Bel/Charmatz: Emails 2013.

29 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 23f.

30 | Den Vorwurf, dass er damit die Tänzerinnen und Tänzer in seinen Soli wiederum zu Objekten seiner Kunst beziehungsweise seiner Aussagen macht, versucht Jérôme Bel durch das klare Deklarieren einer gemeinsamen Autorschaft zu entkräften. Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 26-35.

den und Choreografierenden ihre eigene Fachgeschichte erzählen wollen und müssen. Der Akt der Emanzipation reicht so gesehen über den Aspekt des Abhängigkeitsverhältnisses Meister-Schüler und Choreograf-Tänzer hinaus, hin zu der Frage, wer und was Eingang in die Geschichtsbücher findet, wer einen Kanon bestimmt und auf wessen und welchem Wissen ein solcher beruht.

In *Mimésis* findet sich so gesehen eine körperlich-diskursive Form der Weitergabe und Weiterentwicklung historischer Positionen in Aufführungen wieder, deren Spuren sich in den Erinnerungen und Wahrnehmungen ebenso niederschlagen wie im Körper, den damit verbundenen Diskursen und Techniken. Die Fähigkeit der mimetischen Aneignung und Übertragung sowie das Wahrnehmen und Erkennen derselben basieren dabei wesentlich auf der Erinnerungsleistung des Körpers. Im Folgenden soll diese als ein körperlicher Prozess der Aneignung, Speicherung, Abrufung und Wiedergabe, wie er in *Mimésis* ausgestellt ist, vertieft werden.

Körper und Gedächtnis

Mimésix baut auf dem Umstand auf, dass die Körper- und Bewegungsgeschichte im Tanz in hohem Masse über den praktischen Vollzug abläuft: von Körper zu Körper, durch Nachahmung und basierend auf der Gedächtnisleistung des Körpers.³¹ Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun lenken den Fokus auf den Körper als eine ›Materialbasis‹ im Sinne von gespeicherten Bewegungsmustern und Körperbildern, die sich neuerlich mittels physischen und diskursiven Praktiken artikulieren lassen. Sie greifen dafür zurück auf ihren eigenen Erfahrungsschatz, den sie sich im Laufe ihrer Karrieren im Studio, auf der Bühne und als Zuschauende angeeignet haben. Paul Connerton hat dafür den Begriff der ›properties of the body‹³² entwickelt im Sinne eines sozialen, habitualisierten Gedächtnisses. Es deckt sich mit der ›appropriation‹, der Verbindung von Wahrnehmung und Besitz, die Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésix* veranschlagen sowie dem ›Besetzt-Sein‹ der Körper als immer schon archivische.³³ Die Frage, wie ein solcher ›Besitz‹ in den Körper kommt, dort gespeichert wird und wieder abgerufen werden kann, ist grundlegend für die tänzerische Praxis und kommt bei jedem von Foofwa und Lebrun stark gemachten Akt der Mimesis zum Tragen – also immer dann, wenn Choreografierende den Tänzerinnen und Tänzern etwas lehren, und noch viel grundlegender immer schon im Tanzen selbst: Es basiert auf einem Erinnerungsvermögen, das den Körper eine Bewegung wiederholen lässt. Inwiefern es sich dabei um ein Gedächtnis des Körpers handelt und inwieweit der Begriff

31 | Vgl. dazu auch die Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion und Dokumente und Dokumentationen im Tanz*.

32 | Connerton zeichnet eine habitualisierte Form des kulturellen Gedächtnisses nach, die er im und am Körper situiert: »This memory takes place on the body's surface and in its tissues, and in accordance with levels of meaning that reflect human sensory capacities more than cognitive categories. [...] culture happens as and in the lived body.« Vgl. Connerton, Paul: *The Spirit of Mourning. History, Memory and the Body*. Cambridge 2011, hier insbesondere S. ix (Hervorhebung im Original).

33 | Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 5.

des ›Körpergedächtnisses‹ für die choreografischen Historiografien fruchtbar ist, soll im Folgenden diskutiert werden.

Historisch lassen sich zahlreiche Metaphern nachweisen, die den Körper als Medium des Gedächtnisses markieren beziehungsweise ein Gedächtnis mit »unterschiedlicher körperlicher Beteiligung und unterschiedlicher Entfernung vom reflektierenden Bewusstsein« bezeichnen, wie Aleida Assmann schreibt.³⁴ Es handelt sich dabei insbesondere um Schriftmetaphern, die Assmann in räumliche und zeitliche Formen unterteilt, wobei insgesamt das Aufschreiben und Einschreiben von Erinnerungen in den Körper die ältesten (und immer noch aktuellsten) Metaphern des Gedächtnisses bilden.³⁵ Assmann stellt fest, dass sich Erinnerung grundsätzlich »direkter Beschreibung« verschließe und in die Metaphorik dränge.³⁶ Dabei würden die Metaphern historisch den Wechsel der Medien, der materiellen Aufschreibesysteme und Speichertechnologien widerspiegeln. Insgesamt erzielen sie ihre Wirkung durch lange Gewöhnung, unbewusste Einlagerung oder auch unter dem Druck von Gewalt sowie zeichnen sich durch Stabilität und Unverfügbarkeit aus.³⁷ Neben zeitlichen und räumlichen Formen eruiert Assmann weitere Verbindungen von Körper und Gedächtnis in Metaphern des Verschluckens, Wiederkäuens und Verdauens.³⁸ Die Metapher des Einbrennens zählt Assmann

34 | Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 242. Weiter auch Arnd Beise: »[A]lle Rede vom ›Körpergedächtnis‹ [ist] bisher eigentlich stets metaphorische Rede.« Vgl. Beise, Arnd: ›Körpergedächtnis‹ als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Bannasch, Bettina; Butzer, Günter: Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Berlin/New York 2009, S. 22.

35 | Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 151. Räumliche Metaphern für Gedächtnis sind beispielsweise die Wachstafel (Platon), das Siegel (Aristoteles), die Herz-Tafel als ein ›Ins-Herz-Schreiben‹ (Bibel), das Palimpsest (Thomas DeQuincey), der Wunderblock (Freud). Sie haben etwas Beständiges, Dauerhaftes an sich, sind jedoch nicht immer konstant und bewusst verfügbar. Zeitliche Metaphern hingegen betonen das Vergessen, die Diskontinuität und den Verfall. Assmann unterscheidet weiter externe räumliche Metaphern, zu denen sie Bibliotheken, Archive, Tempel und Museen zählt ebenso wie Freuds ›Ausgrabungen‹ im Sinne des Psychoanalytikers als Archäologen. Vgl. Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 158-164.

36 | Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 150.

37 | Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 242.

38 | Bereits Augustin bezeichnete das Gedächtnis als ›Magen der Seele‹ und das Erinnern als körperlichen Vorgang des Verdauens. Nietzsche verwendete ebenfalls Körperbilder als Metaphern, wie die Ernährung als ›Einverleibung‹ oder die Verdauung als ›Einverseelung‹; Historismus, Langeweile und Müßiggang bezeichnete er als ›Verdauungsstörungen‹. Vgl. Assmann: Erinnerungsräume 2006, S. 166-167.

zum geläufigsten Instrumentarium der Mnemotechnik. Wunden, Narben und Schmerzen kommen dabei nicht nur im Hinblick auf Macht, Sozialisation und Institution, wie in Nietzsches *Genealogie der Moral*³⁹ zum Tragen, sondern insbesondere auch im Zusammenhang mit der Traumaforschung, mit Affekt und psychosomatischen Erkrankungen. In diesem Zusammenhang ist die Metapher des ›Körpergedächtnisses‹ denn auch besonders präsent.⁴⁰

In den letzten Jahren kann eine vermehrte Aufmerksamkeit für die Konzeption eines körpereigenen, nicht-cerebralen Gedächtnisses festgestellt werden. Wie ein solches verstanden werden kann, wird in einer wachsenden Zahl an Studien unterschiedlicher Disziplinen entwickelt und kontrovers diskutiert.⁴¹ Je nach methodischer Ausrichtung wird anstelle von ›Körpergedäch-

39 | Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 5, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.

40 | Vgl. dazu Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21. Zum Körper als Gedächtnis des Unbewussten nach Freud und zu den Körperformeln nach Warburg vgl. Zumbusch, Cornelia: ›Gesteigerte Gesten‹. Pathos und Pathologie des Gedächtnisses bei Warburg und Freud. In: Bannasch, Bettina; Butzer Günter (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Berlin/New York 2009, S. 269-289. Körperliche Toposformeln in der Geschichte des Modernen Tanzes nach Aby Warburg arbeitete Gabriele Brandstetter heraus, vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a.M. 1995.

41 | Vgl. exemplarisch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive: Bannasch, Bettina; Butzer, Günter (Hg.): Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses. Berlin/New York 2009; Connerton: The Spirit of Mourning 2011; Frey Steffen, Therese (Hg.): Körpergedächtnis//Gedächtniskörper. In: Figurationen Gender Literatur Kultur. Nr. 1/9, Köln/Weimar/Wien 2008; Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997; Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994. Aus tanzwissenschaftlicher Perspektive vgl. exemplarisch Baxmann/Cramer: Deutungsräume 2005; Berger, Christiane: Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara. Bielefeld 2006; Bräuninger, Renate: Tanz zwischen Muskelgedächtnis und Bilderschrift. In: Birringer, Johannes; Fenger, Josephine (Hg.): Tanz im Kopf. Dance and Cognition. Jahrbuch Tanzforschung, hg. v. Gesellschaft für Tanzforschung. Bd. 15, Berlin 2005, S. 143-151; Brinkmann, Stephan: Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz. Bielefeld 2013; Paterson, Mark: On ›Inner Touch‹ and the Moving Body. Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics. In: Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko; Zubarik, Sabine (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin/Boston 2013, S. 115-131; Schulze, Janine: Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem genderspezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz. In: Öhlschläger, Clau-

nis« auch von ›Leibgedächtnis‹⁴² oder von ›kinästhetischem Gedächtnis‹⁴³, von ›muscular‹ oder ›muscle memory‹⁴⁴ gesprochen. Im therapeutischen Bereich sowie in der Anthropologie wird außerdem das Konzept des ›Embodiments‹ verwendet.⁴⁵ Gemeinsam ist allen Konzeptionen, dass sie unter den Aspekten der Wahrnehmung, Selektion, Speicherung, Aufbewahrung und Abrufung einen Erinnerungsvorgang untersuchen, der auf einem impliziten Erfahrungszugriff basiert. Über den rein physiologischen Vorgang hinaus wird damit versucht, ein Verhältnis von Körper und Welt zu fassen und zu beschreiben.⁴⁶

dia; Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997, S. 219-234; Siegmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung. In: Klepacki, Leopold; Liebau, Eckhart (Hg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzes. Münster 2008, S. 29-44; Siegmund, Gerald: Archive der Erfahrung 2010; Wehren, Julia: Überlegungen zum Körper als Archiv. In: www.performap.de, Juni 2014, S. 1-8, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-172664>, 21.09.2015; Witte, Maren: Anders wahrnehmen als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ›Doctor Faustus Lights the Lights‹ (1992), ›Four Saints in Three Acts‹ (1996) und ›Saints and Singing‹ (1997). Berlin 2006. Weiter veröffentlichte beispielsweise die Zeitschrift *tanz* (vormals *ballett international – tanz aktuell*) verschiedene Artikel zu der Thematik, vgl. Odenthal, Johannes: Erinnern und Vergessen. In: *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 9, 2005, S. 28-31; Servos, Norbert: Körpergedächtnis. Body Thoughts – Tanzen macht schlau. In: *ballett international – tanz aktuell*, Nr. 5 (2003), S. 21-25 sowie das Themenheft: *ballettanz erinnert sich an das Gedächtnis des Tanzes*. In: *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 5, 2009. Zu weiteren Untersuchungen insbesondere auch aus phänomenologischer Perspektive vgl. die nachfolgenden Fussnoten.

42 | Vgl. beispielsweise Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia 2012. Zu phänomenologischen Zugängen zum Körpergedächtnis vgl. weiter auch Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers* 2008.

43 | Vgl. beispielsweise Sheets-Johnstone, Maxine: *Kinesthetic Memory*. In: *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter 2009, S. 253-277.

44 | Vgl. beispielsweise Friedman: *Oral History A Go-Go* 2010.

45 | Koch et al.: *Body Memory* 2012; Caysa, Volker: Körperliche Erkenntnis als empiraktische Körpererinnerung. In: Bockrath, Franz; Boschert, Bernhard; Franke, Elke (Hg.): *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*. Bielefeld 2008, S. 73-85; Csordas, Thomas J.: *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. In: *Ethos*. Nr. 18/1, 1990, S. 4-47.

46 | Vgl. dazu die Auswahl verschiedener Konzepte von Körpergedächtnis in Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers* 2008.

Seit den 1990er Jahren ist ein regelrechter Gedächtnisboom quer durch die wissenschaftlichen Disziplinen zu beobachten.⁴⁷ ›Gedächtnis‹ ist mithin zu einem Leitbegriff kulturwissenschaftlicher Ausrichtung geworden und darüber hinaus zu einem transdisziplinären Forschungsparadigma. Aleida Assmann spricht in dem Zusammenhang von einer »Gedächtnis-Baustelle«, in der die »disziplinären Einzelzugänge« längst nur noch in einer »arbeitsteiligen Form« zu erforschen seien.⁴⁸

Nebst der Neurologie, Physiologie, Psychologie, Psychoanalyse und -therapie sowie der Soziologie nimmt sich auch die historische Forschung dem Gedächtnis hinsichtlich seiner Zuverlässigkeit beziehungsweise Unzuverlässigkeit im Abgleich mit schriftlichen Quellen an und rückt darüberhinaus symbolische Formen des Gedächtnisses wie Monumente und Riten in den Fokus, in denen Vergangenheit »nach den Bedürfnissen ihrer Gegenwart und abgestimmt auf aktuelle Zukunftsorientierungen« (re-)konstruiert wird.⁴⁹ Vergleichsweise jung ist die Gedächtnisforschung der Literatur-, Kunst-, Theater- und Tanzwissenschaft.⁵⁰ Sie untersucht zum einen wie Erinnerung und Vergessen in der Kunst thematisiert und reflektiert werden; zum anderen wie sich in Texten, Bildern, Vorstellungen und Praktiken ein kulturelles Gedächtnis herausbildet und wie sich ein kulturelles Erbe daraus konstituiert. Erinnerung spielt zudem eine fundamentale Rolle in der Wahrnehmung der künstlerischen Praktiken selbst.

In Beschreibungen von Tanz und Körpern von Tanzenden tauchen insbesondere die Metaphern des ›Einschreibens‹ und ›Einprägens‹ auf, also eigentliche Schriftmetaphern des Gedächtnisses.⁵¹ Auch ist die Forschung zu einem ›Affektgedächtnis‹ im Tanz als Metapher für das Unbewusste, nicht Sagbare,

47 | Vgl. Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004, S. 155. Zu exemplarischen Studien vgl. die nachfolgenden Fussnoten.

48 | Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2011, S. 181.

49 | Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft 2011, S. 181.

50 | Vgl. exemplarisch Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York 2005; Marx, Peter W.: Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi. Marburg 2003; Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996; Wettengl, Kurt (Hg.): Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Ostfildern 2000. Vgl. dazu weiter die vorangehenden Fussnoten.

51 | Vgl. beispielsweise Schulze: Erinnerungsspuren 1997, S. 219, und Siegmund: Abwesenheit 2006, S. 239.

in der Tanztherapie von Bedeutung.⁵² Das Gedächtnis erhält hier gerade im Tanz eine Form der Sichtbarkeit.⁵³

In den choreografischen Historiografien von Olga de Soto, Le Quatuor Albrecht Knust, Foofwa und Lebrun, Boris Charmatz, aber auch von Jérôme Bel und Janez Janša kommt das Körpergedächtnis insbesondere in der Aneignung, Überlieferung und Vermittlung zum Tragen. In diesen Prozessen spielen sowohl implizite wie explizite Vorgänge eine Rolle und es wird auf Erinnerungen an Körpererfahrungen und physisch Gelerntes ebenso bewusst wie unbewusst zurückgegriffen. Allen gemeinsam ist, dass sie ein daraus generiertes Wissen wiederum körperlich in ihrer künstlerischen Arbeit produktiv machen.

Zwei Aspekte gilt es im Zusammenhang mit dem Begriff des ›Körpergedächtnisses‹ hervorzuheben: Zum einen *hat* der Körper kein Gedächtnis, wie noch zu zeigen sein wird. Der Begriff ist als eine Metapher zu verstehen für einen komplexen Wahrnehmungs- und Speichervorgang, der dazu führt, dass Gelerntes und Erfahrenes erinnert werden kann. Weiter, und damit zusammenhängend, gilt es auch zu betonen, dass gerade der metaphorische Gebrauch von ›Körpergedächtnis‹ die Tendenz birgt, »eher verschleiern« zu wirken, als dass damit präzise bezeichnet würde, »worum es geht [...]«, wie der Kulturwissenschaftler Arnd Beise schreibt.⁵⁴ Beise spricht gar von einer »Gefahr« der theoriebildenden Kategorie ›Körpergedächtnis‹, da Erinnerung dadurch jeder Rationalität entzogen und »der stummen Beredtheit des Körpers überantwortet« werde.⁵⁵ Als Mahnung zur Vorsicht gilt es diesen Hinweis meiner Meinung nach auch im Tanzdiskurs zu beachten. So erhält hier das ›Körpergedächtnis‹ mitunter den Nimbus des nicht-fasslichen, aussersprachlichen und wird als solcher verklärt.⁵⁶ In den besprochenen choreografischen

52 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 17.

53 | Vgl. dazu beispielsweise die verschiedenen Ansätze in Koch et al.: *Body Memory* 2012. Hier insbesondere der Ansatz von Thomas Fuchs, der zwischen einem prozeduralen, situativen, interkorporealen, inkorporierten und traumatischen Körpergedächtnis unterscheidet, vgl. Fuchs, Thomas: *The phenomenology of body memory*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Mouvement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 9-22.

54 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

55 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 20.

56 | Vgl. hierzu exemplarisch Servos, Norbert: »Erstaunlich ist das offenbar große Bedürfnis, den Tanz verstehen zu wollen oder gar zu müssen. [...] Und was, wenn alles viel einfacher ist? Wenn das komplexe Kommunikationssystem des Körpers im Tanz einfach nur wahrgenommen werden muss?« Vgl. Servos: *Körpergedächtnis* 2003, S. 24. Kritik an diesem Verständnis einer unmittelbar körperlichen Kommunikation äußert beispielsweise Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen* 2009.

Beispielen wird im Gegenzug gerade das Umgekehrte akzentuiert: Das körperliche Wissen wird auf andere Tänzerinnen und Tänzer übertragen, von Choreografinnen und Choreografen weiterverwendet, bearbeitet und einem Publikum zugänglich gemacht. Das heißt, es findet eine Form der Artikulation statt, welche die Erinnerungen über die Sphäre des rein Körperlichen hinaus hebt, wie bereits im Zusammenhang mit der Diskussion um die Modelle von Siegel, Phelan und Schneider sowie mit Hilfe des ›Dokument-Begriffs‹ verdeutlicht wurde.

Beise schlägt vor, das Konzept des ›Körpergedächtnisses‹ allein als deskriptive Kategorie zu verwenden und nicht als eine analytische Komponente. Seiner Meinung nach ist es am unproblematischsten und leistungsfähigsten bei Phänomenen, in denen es um »körperliche Erzeugung und Repräsentation von Gedächtnisinhalten« geht, also um den Aspekt des motorischen Lernens.⁵⁷ Insofern schließe ich mich Beise hier an. Der Aspekt des motorischen Lernens (Beise macht ihn im militärischen Drill und im sportlichen Training oder bei bestimmten Exerzitien aus)⁵⁸ kommt insbesondere zum Tragen in der Körper- und Bewegungsschulung, in Tanztrainings und im Entwickeln, Einstudieren und Aufführen von Choreografien. Der Vorgang des motorischen Lernens, Memorierens und Abrufens ist also relevant für alle in der vorliegenden Arbeit diskutierten Tanzbeispiele, basieren diese doch auf Gelerntem und Erfahrenem, welches für und in der Choreografie neuerlich und neu artikuliert wird.

LERNEN UND GEDÄCHTNIS

In Bezug auf das Lernen wird in der Gedächtnisforschung unterschieden zwischen zwei Gedächtnissystemen, dem deklarativen (expliziten) und dem prozeduralen (impliziten oder auch nichtdeklarativen) Gedächtnis.⁵⁹ Unter dem deklarativen Gedächtnis wird die bewusste Wiedergabe von Fakten und Ereignissen verstanden. Dazu zählen das episodische Gedächtnis, welches einen zeitlichen, räumlichen und persönlichen Bezug zur der erinnernden Person aufweist ebenso wie das semantische Gedächtnis, welches symbolisch vermittelte Wissensinhalte speichert. Dieser Gedächtnistyp kommt insbesondere in Olga de Sotos *histoire(s)* zum Tragen, wenn die Zeitzeugen im zeitlich und

57 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

58 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

59 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Markowitsch, Hans-Joachim: Das Gedächtnis. Entwicklung, Funktionen, Störungen. München 2009; Shacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg 1999; Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004.

räumlich vorgebenen Rahmen ihre persönlichen Erinnerungsbilder vermitteln.

Für das motorische Lernen, welches im Fall des ›Körpergedächtnisses‹ vor allem von Belang ist, spielt primär das prozedurale Gedächtnis eine Rolle. Es beinhaltet verschiedene Lernmechanismen, die ohne Mitwirken des Bewusstseins und ohne bewussten Zugriff auf einen bestimmten Gedächtnisinhalt das Verhalten verändern.⁶⁰ Ebenfalls unbewusst läuft der Erwerb von Fertigkeiten und Gewohnheiten ab, zu dem routinierte körperliche Fähigkeiten zählen, wie Gehen, Radfahren, Autofahren, Klavierspielen und eben auch das Tanzen. Dabei müssen komplexe Bewegungen ausgeführt werden, deren Ablauf gelernt und eingeübt ist, so dass sie abgerufen werden können, ohne dass sich das Bewusstsein um Bewegungsimpulse an verschiedenste Muskeln und ihre Koordination kümmern müsste.⁶¹ Es wird auch beschrieben als ein »verkörpertes Gedächtnis«, in dem habitualisierte Handlungen und antrainierte Fertigkeiten gespeichert sind.⁶² Im engen Sinne handelt es sich aber auch beim prozeduralen Gedächtnis immer um eine Aktivität des Gehirns. Die Existenz eines andersartigen, an einer anderen Stelle im Körper (zum Beispiel in den Zellen oder den Genen) lokalisierten ›Gedächtnisses‹ bleibt zumindest höchst umstritten.⁶³

Selbstverständlich sind die Grenzen dieser Kategorien in der (Lern-)Praxis fließend, wie hier kurz anhand des Erlernens von Bewegungsmustern im Tanz gezeigt werden soll. Beim Einprägen von Bewegungen handelt es sich um ein semantisches Lernen. Werden die Bewegungen schließlich eingeübt, bis sie ohne bewussten Rückgriff auf die Erfahrung vollzogen werden können, handelt es sich um einen prozeduralen Vorgang. Gleichzeitig wirken vorgängig gesehene, ähnliche Bewegungen (beispielsweise in besuchten Aufführungen)

60 | Hierzu gehören unter anderem die klassische Konditionierung, das nicht-assoziative Lernen sowie die Gewöhnung und Sensibilisierung und das Priming (als permanentes Reizverarbeiten). Es handelt sich um ein perzeptuelles Gedächtnis.

61 | Im Gegensatz zum deklarativen Gedächtnis, das im gesamten Neokortex lokalisiert werden kann, sind beim prozeduralen Gedächtnis zwar auch Cortexareale beteiligt, wie die motorischen und präfrontalen Gebiete, hauptsächlich aber sind das Kleinhirn und die Basalganglien aktiv, vgl. Schmidt, Robert F.; Schaible, Hans-Georg (Hg.): *Neuro- und Sinnesphysiologie*. Heidelberg 2006.

62 | Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft* 2011, S. 204.

63 | Zu der Hypothese einer Ablagerung in den Genen oder den Zellen vgl. beispielsweise Bauer, Joachim: *Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*. München 2004, sowie Meyer, Ralf P.: *Memory of the cell*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Mouvement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 243-251.

mit, von denen zum Beispiel die Kopfhaltung unbewusst aufgenommen und in das neue Muster integriert wird. Hierbei handelt es sich um ein Priming, während bei der begleitenden und nachträglichen Analyse der Bewegungsausführung wiederum das episodische Gedächtnis beansprucht wird. So beinhaltet ein Lernprozess permanent auch reflexive Anteile. Wird auf das eingeübte Bewegungsmuster als eine körperliche Fertigkeit zurückgegriffen, handelt es sich um einen impliziten Vorgang. Entsprechend kommen im Tanz sowohl das deklarative wie das prozedurale Gedächtnis mit seinen jeweils verschiedenen Ausprägungen zum Tragen.

Unabhängig davon, welches Gedächtnissystem vorrangig aktiv ist, läuft die Erinnerung immer über Prozesse der Wahrnehmung, Selektion, Speicherung, Aufbewahrung und Abrufung ab, wobei jeweils gefiltert, interpretiert, verarbeitet und verändert wird.⁶⁴ Erinnerung ist ein selektiver und zugleich konstruktiver Vorgang, der abhängig ist von Erfahrung und Nutzen und im sozialen und kulturellen Prozess herausgebildet wird. Diesen Umstand stellt besonders deutlich Olga de Soto in *histoire(s)* aus: Geschichte wird gänzlich durch Erinnerung konstruiert und als höchst subjektiven, der Erosion ebenso wie dem Vergessen unterworfenen Wahrnehmungsvorgang ausgestellt. Gleichzeitig zeigen Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun einen anderen Aspekt der Erinnerung: Nämlich wie präzise dann doch wieder Bewegungsmuster und ganze choreografische Kompositionen aus dem Gedächtnis abgerufen werden können. Dieses Phänomen soll mit Blick auf physiologische Theorien noch ein Schritt weiterverfolgt werden.

DER ›DENKENDE‹ KÖRPER

Die Sensorik, die dazu führt, dass wir überhaupt Bewegungen erlernen, speichern und abrufen können, wird in der Physiologie als ›Propriozeption‹ bezeichnet (auch: Tiefensensibilität).⁶⁵ Es handelt sich nicht um einen einheitlichen Sinn, sondern um das Zusammenspiel aller Sinneseindrücke des Bewegungsapparates, die durch Reizung von Muskelsensoren, Sehnensensoren und Gelenksensoren zustande kommen. Sie dienen der Wahrnehmung

64 | Vgl. exemplarisch Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004, S. 156.

65 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Schmidt/Schaible: Neuro- und Sinnesphysiologie 2006, S. 215. Die Physiologie unterscheidet die Sinne für Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und den Gleichgewichtssinn, die alle im Kopf lokalisiert sind, von denjenigen, die durch Reizungen des Körpers hervorgerufen werden. Zu letzteren zählen die Sinne der Körperoberfläche (Ekterozeption, Hautsensibilität, Temperatursinn und Schmerzempfindung), der inneren Organe (Enterozeption) und des Bewegungsapparates (Propriozeption). Vgl. Schmidt/Schaible: Neuro- und Sinnesphysiologie 2006, S. 203ff.

von Stellung (Positions- oder Stellungssinn) und Bewegung (Kinästhesie) sowie dem Abschätzungsvermögen für die Muskelkraft (Kraftsinn). Da diese Sensoren ihre Reize aus dem Körper selbst erfahren, das heißt auf Veränderungen im Organismus antworten und nicht auf solche aus der Umwelt, handelt es sich um sogenannte Eigenempfindungen (»Proprio-Zeption«). Der Positions- oder Stellungssinn sorgt dafür, dass man sich jederzeit im Wachzustand die Lage der einzelnen Glieder und die Stellung der verschiedenen Gelenke zueinander vergegenwärtigen kann, das heißt deren Beugung, Streckung und Rotation. Mit dem Kraftsinn wird das Ausmass an Muskelkraft abgeschätzt, das für das Ausführen einer Bewegung und das Halten einer Stellung nötig ist, wobei der Kraftaufwand vom Widerstand zum Beispiel eines Gewichtes abhängt. Mit dem Bewegungssinn kann schließlich die Richtung und Geschwindigkeit einer Bewegung, sei sie aktiv oder passiv, selbst- oder fremdausgeführt, ohne visuelle Kontrolle wahrgenommen werden. Zusammen mit dem Gleichgewichtssinn vermittelt die Propriozeption die Stellung unseres Körpers im Raum.

Ist also von einem kinästhetischen oder propriozeptiven »Gedächtnis« die Rede, ist gemeint, dass der Körper Stellung, Bewegung und Krafteinsatz von Muskeln, Sehnen und Gelenken sowie seine allgemeine Lage im Raum speichern kann.⁶⁶ Bei der Propriozeption handelt es sich allerdings nicht um einen Speichervorgang, sondern um eine diesem vorgelagerte Sinneserfahrung, die überhaupt erst zum Erwerb von Fertigkeiten führt, welche schließlich prozedural abgerufen werden können. Während diese Sinneseindrücke über Sensoren des Körpers erfolgen, geschieht der Speicherungsprozess wiederum im Gehirn. Die Bezeichnung »Körpergedächtnis« trifft hier also nur insofern zu,

66 | Die Eigenwahrnehmung des Körpers, insbesondere seine Orientierung im Raum, ist historisch betrachtet bis ins 16. Jahrhundert zurück nachweisbar. Von einem *muscle sense* sprach erstmals Charles Bell 1826 während der Begriff der »Kinästhesie« (von altgriechisch »Kinein« als »sich bewegen« und »aísthesis« als »sinnlicher Wahrnehmung«) zurück geht auf den britischen Neuropsychologen Henry Charlton Bastian. In *The Brain as an Organ of Mind* von 1880 entwirft er das Konzept eines peripheren, von Muskeln, Gelenken und Nerven vermittelten Prozesses, der gleichzeitig auch die psychologische Implikation der Reaktivierung von (kinästhetischen) Empfindungen meinte. In der Physiologie wurde der Begriff Mitte des 20. Jahrhunderts durch denjenigen der »Propriozeption« ersetzt, während in der Psychologie die »kinaesthesia« zentrale Bedeutung erlangte in Bezug auf die Rückbindung unseres gesamten Wissens auf kinästhetische Empfindungen. Vgl. dazu die Hinweise in Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg 2000, S. 201 sowie Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte* William Forsythes. München 2007, S. 22ff.

als die Wahrnehmung von Bewegungen hauptsächlich über Sinneseindrücke des Körpers erfolgt.

Tänzerinnen und Tänzer müssen nun über einen ausgeprägten propriozeptiven Sinn verfügen, um sich höchst komplexe Vorgänge rasch einprägen und unter anspruchsvollen Bedingungen ausführen zu können, so schnell, dass das Bewusstsein dies noch nicht (beziehungsweise nicht mehr) registrieren kann.⁶⁷ Der Ausdruck des ›denkenden Körpers‹ rührt mitunter von genau dieser Fähigkeit der Körper-Innenwahrnehmung her.⁶⁸ Gerald Siegmund weist das schnelle ›Denken‹ im Tanz anhand der Erinnerungen des Tänzers Thomas McMagnus nach und beschreibt es folgendermaßen: Körperhaltungen, Stellungen der Gliedmaßen zueinander und Positionen im Bühnenbild und zur Musik würden derart erinnert, dass sie schließlich im Tanz »in einem einzigen Akt der Bewegung gleichsam simultan und mühelos, möglichst leicht und virtuos auseinander hervorgehen und verschwinden.«⁶⁹

Die individuelle Erinnerungsleistung der Tanzenden, ihre Fähigkeit zu lernen und lehren bilden in den untersuchten Stücken sowohl für die Recherche wie auch für die künstlerische Artikulation einen zentralen Ausgangspunkt. Der Blick auf psychologische und physiologische Perspektiven auf Körper und Gedächtnis sind deshalb für die Frage nach einem ›Körpergedächtnis‹ im Tanz relevant. Überdies wird der Vorgang des motorischen Lernens in den Stücken selbst thematisch, wie das Beispiel von Foofwa und Lebrun zeigt.

Im Zusammenhang mit den choreografischen Historiografien gilt es allerdings zu betonen, dass eine isolierte Betrachtungsweise in mehrerer Hinsicht zu kurz greift. So ist der Körper immer schon kulturell, sozial, historisch und diskursiv geprägt, er ist also kein ›unbeschriebenes Blatt‹, auf das sich Erinnerungen einschreiben, wie es der Vorgang des motorischen Lernens suggerieren könnte. Vielmehr ist seine Geschichtlichkeit immer schon mitzubeden-

67 | Wahrnehmen, Lernen, Speichern und Abrufen basieren auf einer Kombination verschiedener Sinne, das heißt, die hier aufgeschlüsselten Sinnesmodulationen wirken tatsächlich als komplexes Zusammenspiel, das sich in der Aktion erst erschließt. Vergleiche dazu Alva Noës Konzept des verkörperten Bewusstseins in Noë, Alva: *Action in Perception*. Cambridge/London 2006.

68 | Der Ausdruck geht zurück auf die US-amerikanische Wissenschaftlerin Mabel Todd, vgl. Todd, Mabel: *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. New York 1975, und findet sich in verschiedenen Studien und Äußerungen wieder, vgl. beispielsweise Berger: *Körper denken in Bewegung* 2006, S. 54–62; Siegmund, Gerald: William Forsythe – *Das Denken in Bewegung*. Berlin 2004; Bunker, Jenny; Pakes, Anna; Rowell, Bonnie (Hg.): *Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices*. Hampshire 2013.

69 | Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung* 2008, S. 30.

ken. Darüberhinaus ist der Körper als ein fortwährend lernender zu verstehen, der grundsätzlich dynamisch ist: Erinnerungen formieren sich und vergehen gerade in performativen und konstruktiven Vorgängen. Diese Prämissen gilt es in der physiologischen und psychologischen Ausrichtung auf das Erinnerungs- und Wahrnehmungsvermögen des Körpers stets mitzubedenken.⁷⁰

Anhand der Formel des ›Körpergedächtnisses‹ lassen sich entsprechend körperliche Lernprozesse nachzeichnen, das Phänomen des ›Körpers als Archiv‹, wie es in den choreografischen Historiografien stark gemacht wird, ist damit jedoch noch nicht hinreichend erfasst.

Im Folgenden soll die Ebene der physiologischen und psychologischen Spurensuche deshalb verlassen werden, um der tanz- und kulturwissenschaftlich relevanten Fragestellung nach der Funktion der Erinnerungs- und Wahrnehmungsleistung des Körpers in historiografischen Praktiken der Choreografie nach zu gehen. Das Verständnis des Körpers als Archiv, so meine Annahme, erlaubt es den Körper in seiner Geschichtlichkeit als lesbare Figuration zu verstehen, die ein tänzerisches Wissen sowohl bereithält wie auch artikulieren kann. Ein Archiv ist zudem zugänglich für Dritte, das heißt im Fall der choreografischen Historiografien, dass ein Publikum Zugang hat zu dem Archiv.⁷¹ Das so verstandene körperliche Wissen ist nicht nur etwas Unbewusstes, nicht Fassbares und dem Individuum Vorbehaltenes, wie es die Formel des ›Körpergedächtnisses‹ suggerieren könnte. Als Metapher für die Speicherung, aber auch Generierung von Wissen im und am Körper, hält das Archiv vielmehr sozusagen das ›Gesagte‹, aber auch das ›Mehr‹ bereit: »[W]enn die Akteure mehr wissen als sie zu sagen wissen«, wie Sabine Huschka und Hartmut Böhme in

70 | Auf diesen Umstand verweist auch Stephan Brinkmann, der in seiner Studie *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz* (2013) den Vorgang der körperlichen Übertragungsprozesse als ein (bewegliches) Beziehungsfeld bestimmt, welches sich zwischen Individuum und Kollektiv, Zeit und Raum aufspanne. »Tanz ist als eine Gedächtniskunst zu verstehen, die funktional-motorisch und ästhetisch-geistige Gedächtnisaktivität gleichzeitig hervorbringt.« Vgl. Brinkmann: *Bewegung erinnern* 2013, S. 304.

71 | Sowohl für Foucault wie für Derrida ist ein solches ›Aussen‹ konstitutiv für das Archiv: »Die Beschreibung des Archivs entfaltet ihre Möglichkeiten [...] ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein; [...] sie beginnt mit dem unserer eigenen Sprache Äußeren [...].« Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981, S. 189. Derrida baut seinen Archivbegriff gar wesentlich auf der Verräumlichung und Wiederholung ausserhalb des Archivs auf: »Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.« Vgl. Derrida: *Dem Archiv verschrieben* 1997, S. 25 (Hervorhebung im Original).

Bezug auf Wissen im Tanz schreiben.⁷² Dem Archiv ist das folgende Kapitel gewidmet. Ich konzentriere mich darin zunächst weiter auf den Körper, um schließlich anhand von Boris Charmatz *Flip Book*-Reihe die Bedeutung eines solch körperlichen Archivverständnisses für eine Tanzgeschichte als Körpergeschichte herauszuarbeiten.

72 | Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: Prolog. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 11.

Körper und Archiv

Der Archivbegriff beinhaltet verschiedene Funktionen und damit einhergehende Praktiken, die alle Bereich des Tanzes von Bedeutung sind: Archiv im Sinne von Aufbewahrung, Dokumentation und Präsentation, Archiv als didaktisch-vermittelndes Modell, als Inspiration und Quelle für künstlerisches Arbeiten und nicht zuletzt als komplexes Denkmodell für das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart sowie als Reflexionsraum für die Möglichkeitsbedingungen im Umgang mit Tradition.⁷³ Darüber hinaus werden Archivierungsprozesse in den choreografischen Arbeiten selbst ausgestellt: Material wird gesammelt, geordnet und öffentlich zugänglich gemacht, wie beispielsweise in den Oral Histories von Olga de Soto.⁷⁴ Streng genommen handelt es sich hierbei allerdings um Sammlungen, da die Materialien gezielt zusammengetragen und nicht nach dem Prinzip der Provenienz geordnet werden, wie in Archiven üblich, sondern gemäß künstlerischer Kriterien, gerichtet auf eine bestimmte Aussage oder Fragestellung hin.⁷⁵

Gerade dieses Bereitstellen von Materialien durch Oral Histories erhält gegenwärtig Bedeutung beim Erstellen von Archiven in Tanz und Performance Art.⁷⁶ Es handelt sich nicht um Institutionen und ›Häuser‹ als Archive, sondern um mobile und temporäre Formationen, die sich im Ausstellungskontext

73 | Vgl. dazu auch Cramer, Franz Anton: *Archive As Cultural Heritage: The Digital Monument*. Vortragsmanuskript, University of Surrey at Guildford, 11.7. 2010, S. 2.

74 | Vgl. zu künstlerischen Archivierungsprozessen beispielsweise Bismarck et al.: *interarchive* 2002; Hecht: *Dancing Archives – Archive Dances* 2013; Baxmann/Cramer: *Deutungsräume* 2005; Roms: *What's Welsh for Performance* 2008; Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010.

75 | Archive sind in der Regel nicht thematisch geordnet, sondern gemäß Provenienzprinzip nach Entstehungszusammenhang. Vgl. exemplarisch Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie*, Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft. Marburg 2011, S. 27ff.

76 | Vgl. beispielsweise www.performance-wales.org, www.archivperformativ.wordpress.com, www.reactfeminism.org, www.bo-ring.net, 21.09.2015.

der Öffentlichkeit präsentieren. Sie basieren ihrerseits auf extensiven Archivforschungen, um überhaupt Materialien zusammentragen zu können.⁷⁷ Ergänzt werden diese Recherchen oftmals um eigens erstellte Oral Histories in Form von Interviews, die transkribiert, gefilmt und/oder öffentlich durchgeführt werden.⁷⁸ Weiter wird mit performativen Interventionen versucht, dem beweglichen Charakter des Ausstellungsgegenstands – des Tanzes oder der Performance Art – nahe zu kommen und diesen als Ausgangslage für neuerliche Aktualisierungen zu verwenden.⁷⁹ Warum die Sammlungsformen in ihrer Selbstwahrnehmung trotzdem als ›Archive‹ bezeichnet werden, kann mit dem Umstand begründet werden, dass sie ihr Material nicht nur zuerst zusammensuchen müssen (was für die Sammlung spricht), sondern sie produzieren es zu einem großen Teil selbst und sind so durchaus im Begriff, ein Archiv aufzubauen, von dem ausgehend eine historische Analyse und theoretische Reflexion erst stattfinden kann.

Eine andere Entwicklung ist auch innerhalb der Institutionen zu beobachten. Hier verpasst der Körper Archive einen dynamischen Schub, indem nicht nur von »Archives in Motion«⁸⁰ die Rede ist, sondern auch nach »beweglichen Zugängen«⁸¹ gesucht wird. Zudem ist zu betonen, dass Archive durch den Körper des Historikers/der Historikerin in einer »archivarischen Bewegung« erst zu einem solchen gemacht werden.⁸² Im Zuge der kritischen Debatte um eine Dokumentarisierung und Archivierung von Tanz sehen sich so auch die Archive mit einer Revision und Aufwertung konfrontiert, die sich in verschiedenen Initiativen, Kooperationsprojekten und Publikationen widerspiegelt.⁸³ Das Archiv

77 | Vgl. dazu beispielsweise den Bericht von Heike Roms zu ihrem Projekt *What's Welsh for Performance?*, vgl. Roms: Ereignis und Evidenz 2010, S. 2 sowie www.performance-wales.org, 21.09.2015.

78 | Vgl. Roms: Ereignis und Evidenz 2010, S. 5.

79 | Den Wert derartiger ›Oral Histories‹ sieht Heike Roms darin bestehen, die Divergenzen zwischen archivierter Dokumentation und persönlicher Erinnerung zu erkunden, ein Verfahren, das Olga de Soto in *histoire(s)* künstlerisch anwendet, vgl. Roms: Ereignis und Evidenz 2010, S. 7.

80 | So der Titel einer Publikationsreihe des Tanzarchivs Leipzig, vgl. Schulze: Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? 2010, S. 5. Vgl. weiter auch Osten, Marion von: *The Archive in Motion*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 231-233.

81 | Vgl. Büscher: *Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang* 2013.

82 | Thurner: *Tänzerinnen-Traumgesichter* 2010, S. 13.

83 | Vgl. den von Tanzplan Deutschland angeregten Zusammenschluss Deutscher Tanzarchive zum Verbund Deutsche Tanzarchive, die Gründung des Tanzarchivs Schweiz (hervorgegangen aus dem Zusammenschluss des Archives de la danse Suisse mit Sitz

als Ort des Bewahrens wird zu einem »Wissensspeicher[s] in Bewegung«⁸⁴, der dem Bild des »Verstaubten« nicht mehr länger entsprechen soll.⁸⁵ Im Folgenden soll die Formel des Archivs für die historiografischen Praktiken in der Choreografie als Denkmodell für das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart weiter verfolgt werden.

KÖRPERARCHIV ALS BEWEGLICHES DISPOSITIV

Die physische Bedingtheit, die ›Pluralität‹, die der Körper immer schon in sich trägt und die, wie *Mimésis* gezeigt hat, artikulierbar und lesbar ist, macht die Formel des Archivs für den Körper attraktiv. So verweisen im Zusammenhang mit der historischen Rückbezüglichkeit des Tanzes verschiedene Untersuchungen auf den Körper als Archiv.⁸⁶ Sie fokussieren meist auf die Übertragung der

in Lausanne und der mediathek.ch mit Sitz in Zürich) sowie in Frankreich beispielsweise das Forschungsprojekt zu den Archives international de la danse mit den damit verbundenen Publikationen Baxmann, Inge (Hg.): Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952). München 2008 sowie Baxmann/Cramer: Deutungsräume 2005. Im Sammelband *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz* sind zudem verschiedene Tanzarchive aus Korea, Israel, den USA, Deutschland und Frankreich mit ihren Strukturen und Sammlungspraktiken vorgestellt, vgl. Schulze: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* 2010. Ein von Franz Anton Cramer und Barbara Büscher geleitetes DFG-Forschungsprojekt untersucht von 2012-2016 unter dem Titel *Verzeichnungen* Archivprozesse der Aufführungskünste, vgl. www.performap.de/news/verzeichnungen, 21.09.2015.

84 | Schulze, Janine: Einleitung. Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles. In: Dies. (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München 2010, S. 11.

85 | Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2002, S. 7. Die Entwicklung im Tanzbereich greift einen bereits in den 1970er Jahren angeregten und durch Michel Foucaults Archivbegriff dynamisierten Wandel in der allgemeinen Archivpraxis auf. Knut Ebeling sieht in dem Begriff des Archivs einen »Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte«, der »quer durch verschiedene Bereiche der Kultur, durch Kunst und Wissenschaft, Theorie und Praxis« zur geläufigen Metapher geworden sei, vgl. Ebeling/Günzel: *Archivologie* 2009, S. 14. Gerade in seiner schillerenden Bedeutungsvielfalt sieht wiederum Christina Thurner die Bedeutung des Begriffs für die Tanzgeschichte liegen: Er gereiche hier zur wichtigen forschungspraktischen und -theoretischen Grundlage. Vgl. Thurner: *Tänzerinnen-Traumgesichter* 2010, S. 13.

86 | Vgl. exemplarisch Baxmann: *Der Körper als Archiv* 2007; Cramer: *Body, Archive* 2013; De Laet: *Wühlen in Archiven* 2010; Hardt: *Prozessuale Archive* 2005; Lepecki: *The Body as Archive* 2010; Schneider: *Performing Remains* 2010; Siegmund: *Archive*

Vorstellung von Archiv als Sammlung und Speicher von Dokumenten auf den Körper, wie dies beispielsweise Baxmann in einer anthropologischen Perspektivierung basierend auf Marcel Mauss vornimmt. Die Ablagerungen im Körper bilden derart ein Archiv und werden aufgrund ihres Informationsgehaltes für die Kulturgeschichte attraktiv.⁸⁷ Weiter werden Körper als »Archive der Erfahrung« auch in Bezug auf das Lernen, Wahrnehmen und Erinnern von Tanz stark gemacht, wie Gerald Siegmund dies aus verschiedenen Perspektiven angeht.⁸⁸

Die Konzeption des Körpers als Archiv lässt sich auf alle historiografischen Praktiken in der Choreografie übertragen, spielt doch der körperliche Erfahrungsraum der Beteiligten darin grundsätzlich eine zentrale Rolle. Er wird jeweils als historischer Korpus im Sinne einer ›Quelle‹ herangezogen, das heißt, es wird auf die im vorangehenden Kapitel ausgearbeitete Erinnerungsleistung des Körpers rekuriert. Darüber hinaus bildet der Körper auch den Zugang zu eben diesem Archiv selbst. Franz Anton Cramer spricht diesbezüglich von einem Paradox, welches den Körper als gleichzeitig Gedächtnis wie Zugang zu demselben markiere:

»The metaphor of the ›body as archive‹ or ›body archive‹ in this context seems two-fold. It refers to the separation between the tangible, physical being of the body and its largely consciously practiced use of meaning structures, reaching beyond the body and necessarily presupposing knowledge of physical potential. [...] Dance here would be a paradox mixture of knowledge of the past and performative self-formulation in the present.«⁸⁹

Dieses problematische Zusammenfallen der Physis mit einer Bedeutungsstruktur tritt meines Erachtens nur dann zu Tage, wenn von einer objekthaften Vorstellung von Körper als Archiv ausgegangen wird.⁹⁰ Das heißt, es gilt für das ›Körperarchiv‹ derselbe Vorbehalt, der auch in Bezug auf die Metapher

der Erfahrung 2010. Mitunter werden auch Choreografien als Archive dargestellt, die sich in ständigen Aktualisierungen durch Bewegung erschließen. Das bedeutet jedoch auch, dass jede Aktivierung neuerlich ein Archiv darstellt, also jede Kunstform immer schon ein ›Archiv‹ bildet. Dies mag historisch-anthropologisch relevant sein. In Bezug auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie wird der Begriff so allerdings unproduktiv, da in der Folge jede Choreografie darunter fallen würde.

87 | Vgl. Baxmann: Der Körper als Archiv 2007;

88 | Siegmund: Archive der Erfahrung 2010.

89 | Cramer: Body, Archive 2013, S. 220.

90 | Vgl. dazu auch Bismarck, Beatrice von: Steps and Gaps: Curatorial Perspectives on Dance and Archives. In: Brandstetter, Gabriele; Klein Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory. Bielefeld 2013, insbesondere S. 216.

des ›Körpergedächtnisses‹ genannt wurde: Es können damit lediglich Prozesse beschrieben werden, eine buchstäbliche Übertragung des Begriffes ist nicht praktikabel. Im Fall des ›Körperarchivs‹ wird diese Problematik besonders evident in dem von Cramer genannten Paradox: Der Körper als solcher stellt kein Archiv dar im Sinne eines Speicherortes, der betreten werden kann, um etwas herauszuholen beziehungsweise abzurufen. Es kann also nicht von einem institutionellen Archivbegriff ausgegangen werden. Ein Archiv des Körpers ist vielmehr als eine abstrakte Denkfigur zu verstehen und stellt sich als solche erst im Beziehungsfeld von Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum ein.⁹¹ Das heißt, es braucht eine Bewegung, die im Zusammenspiel dieser Parameter erst den Körper als Archiv fassbar macht; so gesehen könnte man auch sagen, er ist nicht ein Archiv, sondern seine Funktion kann als diejenige eines Archivs bezeichnet werden.

Ein solches ›Archiv des Körpers‹ beschreibt die physische Bedingtheit des Körpers als einen Besitz und ein Besetztsein, wie ich im Zusammenhang mit Foofwa und Lebrun herausarbeitete. Die verschiedenen körperlichen Zustände, die Geformtheit und das Entstehen derselben, die daraus hervorgehenden Typen und Konzepte können befragt, bearbeitet, interpretiert und kritisiert werden im Hinblick auf eine weitere Verwendung und Vermittlung. Auf der Bühne exponiert und artikuliert sich also aufgrund des choreografischen Settings in der Aufführung derart ein spezifisches Wissen und wird lesbar für ein Publikum. Die Frage, wie ein solches Wissen des Körpers ausgetauscht werden könne, kann meiner Meinung nach mit Rekurs auf die hier besprochenen Stücke beantwortet werden: Der Austausch findet statt in der Aufführung choreografischer Reflexionen von Tanzgeschichte vor einem Publikum. Damit ist das in Teil II genannte Dispositiv wieder aufgenommen, in dem sich die choreografischen Historiografien aufspannen. Körper als Archive sind als Formationen zu verstehen, die dynamisch und kontingent sind. Der Körper als Archiv ist nicht nur als Erinnerungsort im Sinne einer Wissensgenerierung relevant, sondern auch – und dies ist in Bezug auf die historiografischen Praktiken meines Erachtens besonders bedeutsam – im Sinne eines Reflexionsraums.⁹²

91 | Vgl. hierzu auch Lepecki: *The Body as Archive* 2009. Er zeichnet den Körper als Archiv als einen kreativen und transformativen Prozess im Sinne eines fortwährenden Antriebs.

92 | Vgl. dazu auch André Lepecki, der allerdings mehr den »will to archive« fokussiert, wie er schreibt, währenddem es in der vorliegenden Untersuchung nicht primär um einen Prozess des Archivierens gehen soll, sondern um das sich daraus eröffnende Artikulieren und Reflektieren im Hinblick auf ein Erkenntnispotential für die Tanzforschung. Vgl. Lepecki: *The Body as Archive* 2009, S. 45.

Eine solche Vorstellung von Archiv schließt an Foucaults Archivbegriff an, denkt ihn aber für die Tänzerinnen- und Tänzerkörper in den choreografischen Reflexionen weiter. Dies soll hier kurz dargelegt werden. Foucault meinte mit dem französischen Begriff ›archiv‹ gerade nicht jene institutionellen Einrichtungen wie Bibliotheken, Museen, Archive, die »in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren, die man im Gedächtnis und zur freien Verfügung behalten will«, wie er schreibt.⁹³ Das Archiv sei vielmehr das, »was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an das System ihrer Aussagbarkeit definiert.«⁹⁴ Das Archiv bestimmt gemäß Foucault, was in einer Kultur überhaupt sichtbar wird und was nicht, wobei es selbst unsichtbar bleibt, und stellt so eine Art Regulativ dar für die Zugänglichkeit zu Informationen schlechthin. Foucault nennt es »das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen« als »Gesetz dessen, was gesagt werden kann.«⁹⁵ Das Archiv wird so zu einer Instanz, die eine Ordnung der Vergangenheit überhaupt erst produziert und damit der Geschichte immer schon voraus geht. Anders als in der Geschichtswissenschaft, gegen die Foucault ursprünglich das Konzept des Archivs ins Feld geführt hatte, wird Vergangenheit so gesehen nicht repräsentiert, sondern immer erst hervorgebracht.

Foucault kritisierte die »Ideengeschichte« als »Disziplin der Anfänge und der Enden, die Beschreibung der dunklen Kontinuitäten und der Wiederkehr, die Rekonstruktion der Entwicklungen in der linearen Form der Geschichte.«⁹⁶ Ihre großen Themen seien die Genese, Kontinuität und Totalisierung, während das Archiv beziehungsweise die archäologische Beschreibung desselben die »Bestimmung der Neuheit«, die »Analyse der Widersprüche«, die »komparativen Beschreibungen« und das »Auffinden von Transformationen« beabsichtige.⁹⁷ Diese Beschreibung ist wiederum für die choreografischen Historiografien und die Körper als Archive von Bedeutung: Sie fokussieren das Kontingente, legen Widersprüche und Reibungspunkte offen und markieren das Beschriebene als sich beständig in Transformation Befindendes. Eine Geschichtsschreibung kann in diesem Sinne nur ein Effekt des Archivs sein, da dieses die Bedingungen der Möglichkeit von Geschichte erst festlegt.

93 | Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 187. Mit ›les archives‹ im Plural werden im Französischen die Institutionen bezeichnet, während Foucault mit dem seit dem 16. Jahrhundert verschwundenen Singular ›archive‹ die archivische Methode meint. Diese Unterscheidung existiert so im Deutschen nicht. Vgl. dazu Ernst: Das Rumoren der Archive 2002, S. 90f.

94 | Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 187.

95 | Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 187.

96 | Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 196.

97 | Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 197f.

Der Begriff des ›Archivs‹ erfuhr mit Foucault also eine Erweiterung dahingehend, »dass Wissen [...] nicht durch einen Akt der Reflexion gestiftet wird, sondern aus dem Raum des Archivs mit seinen Ein- und Ausschlussmechanismen hervorgeht«, wie Knut Ebeling schreibt.⁹⁸ Das Archiv stehe am Anfang allen Wissens und vermittele, selber unsichtbar, zwischen dem Verborgenen und dem Sichtbaren. Das Wissen formiert sich so gesehen erst in der Transformation.

Ein solcher Prozess findet nun auch innerhalb des Dispositivs von Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum statt. Gemäß Foucault ist das Archiv »gleichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben«, am »Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in unserer Andersartigkeit hinweist; es ist das, was uns außerhalb von uns begrenzt.«⁹⁹ Gerade dieses Dazwischen, das unsicht- und unfassbare des ›Archivischen‹, macht das Archiv als Denkfigur für den Körper attraktiv: Das Körperwissen als ein zu einem großen Teil implizites Wissen, das sich vorrangig über den Körper selbst artikuliert, findet darin eine Entsprechung, im dem Sinne, dass es gewisse Wissensbestände hervorbringt, die nur über den Körper wiederum sichtbar sein können.¹⁰⁰ Allerdings ist zu betonen, dass ein solches Archiv eben gerade nicht jenseits einer diskursiven Praxis liegt, sondern auf der Schwelle; es beginnt »mit dem unserer eigenen Sprache Äußeren; ihr Ort ist der Abstand unserer eigenen diskursiven Praxis«, wie Foucault schreibt.¹⁰¹ Das Archiv markiert gerade die Grenze und den Anfang des Aussagbaren. Übertragen auf die Körper der Tänzerinnen und Tänzer heißt dies: Das Archiv bestimmt die Möglichkeit dessen, was über Körpergeschichte überhaupt gesagt werden kann. Die Formel des ›Archivs‹ ermöglicht es so gesehen, die historiografischen Praktiken in der Choreografie als einen Reflexionsraum für die Möglichkeitsbedingungen im Umgang mit der (Tanz-)Geschichte zu fassen. Diese Überlegung werde ich im Folgenden anhand von Boris Charmatz *Flip Book*-Reihe weiter ausführen.

98 | Ebeling/Günzel: Archivologie 2009, S. 8.

99 | Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 189.

100 | Zum Körper als Archiv bei Foucault vgl. Gehring, Petra: Foucault – Die Philosophie im Archiv. Frankfurt a.M. 2007, S. 106.

101 | Foucault: Archäologie des Wissens 1981, S. 189f.

Artikulation: Die *Flip Book*-Reihe von Boris Charmatz

Boris Charmatz entwickelt 2007 ein einfaches choreografisches Konzept zur Transposition von Bildern in Bewegung. Ausgangspunkt dafür ist David Vaughans Bildband *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse. Chronique et commentaire* (1997), der in chronologischer Abfolge rund 300 Fotografien aus Studio- und Aufführungssituationen der Jahre 1944 bis 1994 versammelt.¹⁰² Jede einzelne dieser Fotografien nimmt Charmatz als Vorlage, um die potentiellen Bewegungen vor, nach und zwischen den darauf abgebildeten Posen gemeinsam mit anderen Tänzerinnen und Tänzern nachzustellen. Die Fotografien werden zu Quellen für die Nachbildung historischer Bewegungen einerseits – das Nachstellen der Posen und das Finden passender Übergangsbewegungen in die Pose hinein und aus ihr heraus – und zu einer Basis für die Generierung von neuem Bewegungsmaterial, sind doch die neu »gefundenen« Bewegungen gleichermaßen Imitationen wie Erfindungen. Bei den Posen handelt es sich um fotografische »Stills«, und die Auswahl des Moments bestimmte David Vaughan als Fotograf. Trotzdem zeigen die Bilder die Handschrift von Cunningham, von dessen Körper- und Bewegungssprache, der schlichten Formen und des Bühnensettings.

102 | Vgl. Vaughan, David: *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse. Chronique et commentaire*. Paris 1997. Das choreografische Konzept wurde 2007 als Projekt *All Cunningham* im Ausbildungskontext des Hochschulübergreifenden Zentrums Tanz Berlin entwickelt. Eine erste Umsetzung mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern fand 2008 in Saint-Nazaire statt (*Flip Book*); die erste offizielle Aufführung mit nicht-professionellen Tanzenden folgte 2009 zur Eröffnung des Musée de la danse in Rennes (*Roman Photo*). Die Version *50 ans de danse* mit ehemaligen Tänzerinnen und Tänzern der Merce Cunningham Dance Company wurde 2009 im Théâtre des Abbesses im Rahmen des Festival d'Automne in Paris uraufgeführt. Seither sind unter dem Premierendatum 2009 alle drei verschiedenen Versionen zusammengefasst. Vgl. www.museedeladanse.com, 21.09.2015.

Die Autorschaft des Ausgangsmaterials für Charmatz' Recherche ist also von Beginn weg keine eindeutig zuschreibbare. Zählt man die abgebildeten Tänzerinnen und Tänzer, ihre je körperlichen Voraussetzungen als wiederum einzelne Handschriften noch dazu, ergibt sich gar eine multiple Autorschaft, die Charmatz mit seinem choreografischen Zugang zu dem Material abermals erweitert. Mit dem Tod von Merce Cunningham 2009 mitten im Entstehungsprozess des Projektes, erhält über das Spiel mit der Autorschaft hinaus zudem die Frage nach der Zuständigkeit und Zulässigkeit der Auseinandersetzung mit dem historischen Material Brisanz.¹⁰³

Die von einem Live->Original bereits durch die Fotografie entfernten Bewegungen werden von Charmatz gewissermaßen »kopiert«, aber nicht als Kopien verwendet. Sie sind Inspiration und Referenzpunkt, aber es geht nicht um die Rekonstruktion derselben. Wer nach einer solchen sucht, wird denn auch in seinen Erwartungen enttäuscht, erfüllen doch nicht alle Tanzenden von Charmatz die physischen Anforderungen, die Cunningham-Tänzerinnen und -Tänzern abverlangt werden. Genau das macht diesen Prozess der Aneignung von Bewegungsmaterial, des Übertragens und Weiterentwickelns so bemerkenswert: Er fokussiert auf den Aspekt des Erfindens, des Neuen, welches aufbaut auf etwas Altem. Die *Flip Book*-Reihe kann so gesehen als Vorschlag gelesen werden für einen möglichen Zugang zu einem historischen Wissen.¹⁰⁴

103 | Vgl. dazu auch den E-Mail-Austausch zwischen Charmatz und Bel anlässlich des *Festival d'automne* 2009 in Paris zu Merce Cunningham: Bel/Charmatz: Emails 2013.

104 | Boris Charmatz beschreibt den Körper auch als einen »musealen Raum«, wobei er ein breites Verständnis von »museal« vertritt: »[Q]uand on est danseur, il est clair que le corps est le principal espace muséal: les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. Le corps est aussi fait des gestes que nous aimerions bien oublier parfois sans y parvenir. Le corps est fait d'une infinité de gestes accomplis ou reçus qui le construisent au quotidien et [...] il est LE média de sa culture et de l'art qui va avec.« Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 13f (Hervorhebung im Original). Er verwendet die Analogie des Museums, um eine Form des Zugangs zu akzentuieren: »En ce sens, le corps pensé comme musée n'est pas seulement un corps qui se penche de manière quasi archéologique sur ce qui le tient, les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué, et les identités qui le fixent: il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain.« Vgl. Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 14. Diese auf ein zukünftiges »Bewegen« hin ausgerichtete Vorstellung von einem historisch informierten Körper setzt Boris Charmatz seit 2009 unter der Affiche *Musée de la danse* um. Es geht ihm dabei um die Öffnung eines mentalen Raums, in dem Tanz gleichzeitig ausgestellt und erforscht werden kann. Vgl. dazu weiter auch www.museedeladanse.com, 21.09.2015.

Der Prozess der Bewegungsfindung für die Choreografie läuft dabei folgendermaßen ab.¹⁰⁵ Der erste Schritt im Probenprozess ist ein mnemotechnischer, es geht darum, die fotografierten Posen nachzustellen und sich zu merken. Welche Haltung nehmen die Arme, der Kopf, die Beine ein? Danach beginnt die Suche nach den Wegen und Bewegungen, die dazwischen stattfinden. Welcher Interpret beginnt? Von welcher Seite treten die Tanzenden auf? Wie viele Schritte vor einem Sprung werden benötigt, um zum Zeitpunkt am richtigen Ort in der Luft zu sein? Welchen Weg und welche Bewegung muss ich machen, damit das Bein in die einstudierte Position kommt? Es gilt also, neben den Posen, auch ein Netz aus räumlichen Wegen zu organisieren und die Frage zu klären, wie die Begegnungen der Tanzenden dabei ablaufen. Für diesen Prozess des Suchens und Findens sind nur fünf Tage Probezeit vorgesehen, der propriozeptive Sinn der Tanzenden ist also in besonderem Masse gefordert.¹⁰⁶ Innerhalb der kurzen Probezeit muss zudem die Komposition, das Zusammenfügen zu einem choreografischen Ganzen, stattfinden. Charmatz hält sich dazu an die Anordnung der Abbildungen im Buch, so dass der Prozess an dem fertigen Stück nach wie vor ablesbar bleibt.¹⁰⁷ Gemäß der visuell-dramaturgischen Ordnung des Bildbandes entsteht so eine Art Flip-Book: ein getanztes choreografisches Daumenkino, zusammengesetzt aus Einzelbildern, die im schnellen Durchgang in Bewegung gesetzt werden und als fortlaufende Folge aufscheinen. Während jeder Aufführung wird der Bildband jeweils sichtbar am vorderen Bühnenrand durchgeblättert und erscheint so als eine Partitur, die als zeitliche und räumliche Orientierung die Tanzenden und die Zuschauenden durch das Stück begleitet. Gleichzeitig markiert dieses Ausstellen eine präsentische und präsente Erinnerung an das ›Original‹: Nicht die Bewegung selbst, sondern deren fotografisches Bild ist der erste Bezugspunkt des Tanzes,

105 | Zum Beschrieb des Probeprozesses vgl. Tappolet, Bertrand: Boris Charmatz. Entre héritage chorégraphique et expérimentation ludique. Interview. In: Genève Active. Magazine culturel de la métropole lémanique, 17.12.2009, S. 1-2, www.geneveactive.ch/article/entre-heritage-choreographique-et-experimentation-ludique, 21.09.2015.

106 | Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Lernen und Gedächtnis*.

107 | Dafür ist allerdings ein Vorwissen nötig, erschließt sich die Machart doch nicht direkt aus dem Bühnengeschehen. Ist man jedoch über das Konzept informiert (was meiner Meinung nach bei diesem Beispiel notwendig ist, um die Bildfolge nicht lediglich als eine Aneinanderreihung von einschlägigem Bewegungsvokabular erscheinen zu lassen), beginnt das Suchen um Bild und Abbild und das Verhältnis derselben zueinander. Der Fokus liegt dabei auf der Relation zwischen dem abwesenden historischen Material und der neuerlichen körperlichen Umsetzung.

wobei die Übersetzung des Bildes in Bewegung nicht etwa eine Rückführung in ein Original bedeutet, sondern vielmehr den Entwurf von etwas Neuem.¹⁰⁸

Charmatz setzt das kompositorische Muster nicht nur mit Tänzerinnen und Tänzern um, die Cunninghams Bewegungsmuster im eigenen Erfahrungsschatz abrufen können, in dessen Technik trainiert, mit seiner choreografischen Methode vertraut und selbst auf den Fotografien im Buch abgebildet sind. Er beruft sich auch auf andere ›Archive‹ – Körper, die mit den fotografierten Posen wiederum eigene Erinnerungen verbinden und zudem anknüpfen an ein kulturelles Gedächtnis, das es ermöglicht, die Posen und das Dazwischen der Fotografien ebenfalls nachzustellen.

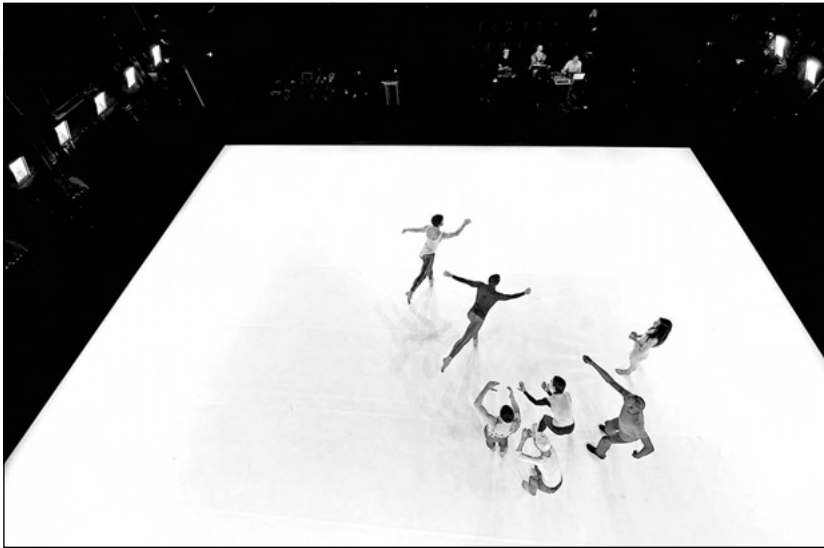
Die Variante mit professionellen zeitgenössischen Tänzern aus dem näheren Umfeld von Charmatz, deren Körper ebenfalls zur Basis für die zu findende Körper- und Bewegungssprache werden, ist unter dem Namen *Flip Book* (2009) zu sehen. Eine dritte Version basiert auf nicht tänzerisch geschulten Körpern, unterschiedlichen Alltagskörpern also, die ebenfalls nach eigenen Spuren der Bewegungssprache suchen und die Bilder imitieren. Dieses als *Roman Photo* (2009) betitelte Projekt existiert in verschiedenen Versionen und wird primär unter dem Aspekt der Vermittlung umgesetzt.¹⁰⁹ In allen drei Varianten informieren die zum Einsatz kommenden Tänzerinnen- und Tänzerkörper scheinbar über die historische Figur des Choreografen Cunningham und dessen Tanztechnik. Dies geschieht durch die unterschiedlichen Bezugnahmen zu den Bildquellen, die individuellen Erinnerungen beziehungsweise Assoziationen im Zusammenhang mit den Cunningham-Bewegungen und durch die spezifische Prägung durch andere Stationen der jeweiligen (Tanz-) Biografie. Gleichzeitig stellen die drei Variationen aber auch unterschiedliche Kommentare zu einer körperlichen Herangehensweise an Tanzgeschichte als eine Körpergeschichte dar.

108 | Wie am Beispiel der Performance Art gezeigt wurde, ist dieser Rückgriff auf Fotografie als Dokument des performativen Aktes bestimmend für unsere Wahrnehmung vieler historischer Performances, vgl. dazu das Kapitel *Dokumente und Dokumentationen im Tanz*. So gesehen, kann Charmatz Konzeption auch als ein Kommentar verstanden werden zur Rekonstruktion von historischen Ereignissen, die (auch im Tanz) weniger auf einem ›Original‹, denn auf Dokumenten von Tanz basieren.

109 | Vgl. dazu auch die Ausführungen in Fußnote 1.

Abbildung 7: *50 ans de danse* (2009) von Boris Charmatz.

© Sandro E.E. Zanzinger



Charmatz geht es nicht um die Exaktheit der Imitation und Bewegungsfindung, sondern um das rasche, intuitive Entscheiden *für* Bewegungen ausgehend von dem, was die Körper seiner Tänzerinnen und Tänzer als Archiv bereithalten. Was von der Machart her weniger kreativ, denn mehr technisch erscheinen mag, ist Mittel zum Zweck. Charmatz sucht nach Spuren von Bewegungswissen im Körper und stellt mit seinem Konzept einen möglichen Rahmen für diesen Zugriff auf. Die Tanzenden nähern sich den Vorlagen je individuell mit ihren durch Tanztechniken, alltägliche Praktiken, kulturelle, soziale und historische Eindrücke sowie deren Diskurse geprägten Körpern. Diese bilden einen Korpus an gespeicherten Bewegungserfahrungen, auf die im Findungsprozess zurückgegriffen wird, um davon ausgehend neues Material zu schaffen. Der Choreograf macht sich diesen »Fundus« also im künstlerischen Prozess zunutze. Charmatz spricht in diesem Zusammenhang auch von einem archäologischen Prozess: »Even if you don't know how to name an arabesque and you see it, it is still possible to reconstruct it. You can find in yourself a kind of archeology of things you thought you would never know, but you actually do know«, schreibt er.¹¹⁰ Er geht davon aus, dass allein das »Sehen« schon eine Wiederholung von Bewegungen ermöglicht, ohne genau zu wissen, um was es sich dabei handelt. Es sei also ein Wissen in Bezug auf die Be-

110 | Charmatz, Boris; Janša, Janez; Siegmund, Gerald: What if we made it all up? In: *The skin of movement*, Scores. Nr. 0, 2010, S. 15.

wegung vorhanden, ohne dass man dies bewusst wahrnehmen könne. Dieses ›Wissen‹, folgt man Charmatz, gründet auf einem erst noch zu erschließenden und zu erarbeitenden archäologischen Fundus, zu dem sich der Choreograf im künstlerischen Prozess Zugang verschafft und der wiederum dem Publikum mittels der Tänzerinnen- und Tänzerkörper zugänglich wird.

Unter diesen Vorzeichen erhält die Idee des Körpers als Gedächtnis für Bewegungsmuster, -techniken und -stile, wie es in *Mimésix* ausgestellt wird, eine weitere Funktion. Während Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun auf die Erinnerungsfähigkeit und -leistung des Körpers verweisen (als Basis einer Weitergabe von Bewegung überhaupt) und Tanzgeschichte aus diesem Blickwinkel aufrollen, kann bei Charmatz eine umgekehrte Akzentuierung festgestellt werden. Er baut zwar ebenfalls auf ein körperlich erinnertes Wissen, auf das die Tanzenden zurückgreifen, fokussiert dabei jedoch nicht den Prozess der Speicherung und Erinnerung, des Lernens, Abrufens und Ausführens. Diese Vorgänge sind zwar auch sichtbar, aber nicht weiter thematisiert. Er benutzt Vaughans Bildband vielmehr als eine Partitur, vergleichbar einer Notation, die er als zweidimensionale, visuelle Vorlage wieder in Bewegung zu übersetzt.¹¹¹ Charmatz versucht gar nicht erst, diese Übersetzungsleistung als ein ›Zurück‹ in etwas zu verstehen, das einmal dagewesen war als choreografisch-körperliche Vorlage. Er nimmt die Partitur vielmehr als Ausgangspunkt für das Erfinden von etwas Neuem. Der Gestus des Imitierens, den Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésix* als Fundament der Tanzgeschichte ausstellen, präsentiert er also nicht als Akt der Bewegungskonstitution, sondern als eine künstlerische Invention. Während Foofwa und Lebrun danach fragen, was im Körper bleibt von Tanz und Bewegung, fragt Charmatz nach Möglichkeiten des Zugangs und Zugriffs auf dieses Bleibende. Etwas pointiert könnte man auch sagen, Foofwa und Lebrun thematisieren den Körper als Gedächtnisform während Charmatz den Akzent auf den Körper als Archiv legt.

Charmatz' scheinbar simples und starres Korsett für den Kurationsprozess und die choreografische Ordnung wird durch verschiedene Tänzerinnen- und Tänzerkörper, ihre jeweilige Formung, ihre Gestalt und Bewegungsausführung aufgebrochen. Ihre individuellen Interpretationen des Bewegungsmaterials und ihr assoziatives, der eigenen Bewegungslogik folgendes Ergänzen desselben, tragen wesentlich zu den Formen und Ausführungen bei. Besonders virulent wird dies bei der Umsetzung des Konzepts durch ehemalige Tänzerinnen und Tänzer der Merce Cunningham Dance Company unter dem Titel *50 ans de danse* (2009).¹¹²

111 | In diesem Sinne ist sein Ansatz vergleichbar mit demjenigen des Quatuor Albrecht Knust, vgl. das Kapitel *Historiografische Praktiken in der Choreografie*.

112 | In der Uraufführung tanzten Thomas Caley, Ashley Chen, Foofwa d'Imobilité, Banu Ogan, Valda Setterfield, Gus Solomons und Cheryl Therrien. Meine Analyse stützt sich

Abbildung 8: 50 ans de danse (2009) von Boris Charmatz.

© Sandro E.E. Zanzinger



Auf der Bühne sind sieben Tänzerinnen und Tänzer in farbigen Trikots zu sehen, die von links und rechts auftretend zu einer Pose zusammenfinden, diese wieder auflösen und zur Seite abgehen. Zu zweit, zu dritt, zu siebt, je nach Vorlage, finden sie abermals zu Bewegungsbildern zusammen, so dass als Ganzes gesehen ein rhythmisierter Bilderreigen entsteht. Welches genau die Posen, die nachgebildeten Momentaufnahmen der Fotografien aus dem Bildband, sind, wird je durch ein kaum wahrnehmbares Innehalten der Tanzenden markiert, verwischt aber oftmals mit den nachfolgenden Bewegungen. Der Eindruck einer gewissen Bildhaftigkeit bleibt dennoch bestehen und wird noch verstärkt durch die ständigen Auf- und Abgänge der Tanzenden, ihr jeweiliges ›Ins-Bild-Fallen‹.¹¹³

Viele Sprünge mit angewinkelten Beinen sind zu sehen, ›Attitudes‹ mit nach vorne gebeugtem Oberkörper, ›Relevés‹ auf Halbspitze, Balanceakte, ›Curves‹, ›Tilts‹, ›Arches‹, ›Twists‹ – alles Bewegungen, die (mit einschlägigem Vorwissen) als typisch für Merce Cunninghams Körpertechnik erkannt werden können. So zeichnen sich Cunningham-Tanzkörper aus durch

auf eine Vorstellung in der Salle des Eaux-Vives in Genf 2009 sowie auf eine Videoaufnahme im Théâtre des Abesses in Paris von 2009.

113 | Charmatz sieht gerade in diesen Räumen zwischen den Posen den eigentlichen Tanz stattfinden, vgl. www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo, 21.09.2015.

schnelle Gewichts- und Fokuswechsel, durch polyrhythmische Bewegungen verschiedener Körperteile und variable Zentren. Um diesen Körperbildern und Bewegungsanforderungen entsprechen zu können, erfahren Cunningham-Tänzerinnen und -Tänzer ein spezifisches Training zur Ausbildung einer ausserordentlichen Mobilität des gesamten Körpers. Die ›Curves‹, ›Tilts‹, ›Arches‹ und ›Twists‹ bezeichnen grundlegende Bewegungsrichtungen des Torsos: die Vorwärts-, Seitwärts-, Rückwärtsneigung sowie die horizontale Drehung in der senkrechten Achse, auf deren Grundlage alle weiteren Bewegungen der sogenannten Cunningham-Technik aufbauen.¹¹⁴ Der derart segmentierte Körpergebrauch beruht auf einer im Training angeeigneten Fähigkeit, die Wirbelsäule in drei unabhängig voneinander agierende Bereiche zu unterteilen und gleichsam isoliert voneinander einsetzen zu können sowie auf der Etablierung eines im Unterrücken angesiedelten Körperzentrums.¹¹⁵ Cunningham-Körper erscheinen so als dezentralisierte Körper, die komplexe räumliche und zeitliche Bewegungsmuster artikulieren können. Ihre Bewegungen streben, durch Zufallsoperationen generiert, einen non-hierarchischen Gebrauch von Zeit und Raum an. Derart losgelöst von der Entscheidungsmacht des Choreografen, soll so gerade in der Konfrontation mit dem »Raum des Unmöglichen« das Bewegungsspektrum ständig erweitert werden.¹¹⁶ Die Cunningham-Technik benötigt und formt also gleichzeitig kraftvolle und geschmeidige, wendige und im Sinne der Bewegungsartikulation ›eloquente‹ Körper.

Solche ›Cunningham-Körper‹ sind in *50 ans de danse* tatsächlich zu sehen: Die überlangen Arme und Beine des ältesten Tänzers, seine schlaksigen Bewegun-

114 | Die einzelnen Bereiche werden differenziert als ›Lower Back‹, ›Middle Back‹ und ›Upper Back‹, die wiederum einen ›Lower Back Curve‹ (oder ›Tilt‹, ›Arch‹ etc.) beziehungsweise ›Middle‹ und ›Upper Back Curve‹ ausführen können. Weiterführend zu den Prinzipien der Cunningham-Technik vgl. Hushka: Merce Cunningham 2000; Diehl/Lampert: Tanztechniken 2011, S. 186-207.

115 | Dies steht im Gegensatz beispielsweise zur Ballett-Technik, in der das Körperzentrum unterhalb des Bauchnabels liegt, vgl. Hushka: Merce Cunningham 2000, S. 311.

116 | Hushka: Merce Cunningham 2000, S. 288. Diesen Aspekt sowie das tägliche Wiederholen der immerselben Bewegungsübungen veranschaulicht auch Cédric Andrieux in dem gleichnamigen Stück von Jérôme Bel. Unter verbalen Anleitungen forderte Cunningham seine Tänzerinnen und Tänzer jeweils zu physiologisch nahezu unmöglichen Bewegungen heraus, wobei immer dann – folgt man der Präsentation von Andrieux –, wenn mit buchstäblich ›verschraubtem‹ Körper die Balance auf Halbspitze in einer Drehung um 180 Grad definitiv nicht mehr zu halten war, der (einschlägig dafür ausgebildete) Körper doch noch einen Weg findet, über das für unmöglich Gehaltene hinauszuwachsen – und auf den Füßen stehen zu bleiben.

gen, die mit den geschmeidigen Wendungen und den schier endlos mit Leichtigkeit gehaltenen Posen der Tänzerin Banu Ogan kontrastieren. Der muskulöse Körper von Foofwa d'Imobilité fällt auf, seine schnellen Blickwechsel und kleinen Gesten, während bei anderen wiederum die langen Linien und großräumigen Bewegungen hervorstechen.

Die Tänzerinnen und Tänzer sind unterschiedlich alt und ihre Körper verschieden gealtert. Sie wurden ausgebildet und trainiert, um genau die beschriebene Technik umsetzen zu können und versammeln gemeinsam 50 Jahre an Erfahrung mit Merce Cunninghams Compagnie. Trotzdem handelt es sich bei der Choreografie nicht um einen ›Cunningham‹, eher um einen ›Charmatz‹, gestützt auf die Angebote seiner Tänzerinnen und Tänzer. Die ›gefundenen‹ Bewegungen existierten so vorgängig nicht, es handelt sich bei den Aufnahmen als Vorlagen um aus dem Kontext gerissene, einmalige Momentaufnahmen. Wenn diese doch an Cunningham gemahnen, so liegt dies am Wiedererkennen bekannter Muster, die sich an den Körper- und Bewegungsbildern ablesen lassen, an Erinnerungssplitter, die (vergleichbar mit Olga de Sotos imaginärem Spiel durch die Oral History oder Foofwa und Lebruns parodistischen Reminiszenzen) an unsere eigene Wahrnehmung appellieren.

Die Tanzenden sind zum Teil selbst auf den Fotografien abgebildet und/oder kennen die eine oder andere Choreografie aus der eigenen tänzerischen Umsetzung. Die Konfrontation mit dem Bildmaterial appelliert also an Erfahrungen, welche die Tanzenden im direkten Umgang mit dem Material gemacht haben. Charmatz erachtet ihre Interpretationen denn auch als gar nicht so weit entfernt von einem ›echten‹ Cunningham: »La pièce leur permet de fouiller dans les plis de souvenirs corporels et de leur collaboration avec l'Américain. A mon sens la danse surgie des images n'est guère éloignée de la composition originelle ou des passages retenues et suggérés par l'objectif photographique.«¹¹⁷ Foofwa d'Imobilité, der als Tänzer in dem Stück mitwirkt, beschreibt den Prozess des Nachstellens der Posen als so vertraut, dass ein rein impliziter Erinnerungsvorgang in Gang gesetzt würde:

»Je me souviens notamment d'une séquence que je travaillais avec Thomas Caley, Banu Ogan, et Cheryl Therrien (nous avons dansé ensemble pendant plusieurs années dans la compagnie Cunningham). Boris nous avait prévenus que cet enchaînement de photographies était très difficile et qu'il n'était pas possible d'y parvenir sans compter les pas de chacun... Mais il s'est avéré qu'au contraire, moins nous réfléchissions, plus cela fonctionnait!«¹¹⁸

117 | Boris Charmatz in: Tappolet: Boris Charmatz 2009, S. 1.

118 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 6.

Sie würden sich derart gut kennen, dass sie auch das Timing verinnerlicht hätten: »La mémoire d'un danseur, c'est aussi cette intime connaissance du *timing* de ses partenaires...«¹¹⁹ *Flip Book* gründet auf der Annahme, dass man sich als Choreografierende und Tanzende dieser Gedächtnisleistung bedienen und über sie verfügen kann im Sinne eines ›Archivs‹ als Ausgangslage für einen neuen kreativen Prozess. Der Körper verknüpft seine ›gefundenen‹ Erinnerungen mit den Vorgaben (hier den Fotografien) zu etwas Drittem.

119 | Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: Foofwa d'Imobilité 2011, S. 6.

Tanz als Wissensformation

Die Vorstellung vom Körper als einem ›Gedächtnisort‹, der seine kulturelle Formiertheit als Archiv bereit hält, wird seit 2000 insbesondere im Rückgriff auf Marcel Mauss' anthropologischem Entwurf der ›Körpertechnik‹ rege diskutiert.¹²⁰ Inge Baxmann stellt fest, dass »[m]it der aktuellen Umstrukturierung von Wissenskulturen [...] der Körper als Gedächtnisort wieder neu entdeckt«¹²¹ werde. Sie bezieht sich auf gespeicherte Sinnes, Gefühls- und Wahrnehmungserfahrungen in Bewegungen, Gesten und Rhythmus, welche als *tacit knowledge* nie in die westliche Geschichtsschreibung integriert worden und für das europäische Kulturverständnis marginal geblieben seien. Es stelle sich die Frage, so Baxmann, wie sich »dieses Desiderat für die Tanzgeschichtsschreibung produktiv machen« lasse.¹²² Gabriele Brandstetter geht noch einen Schritt weiter, wenn sie dem Tanz eine bedeutende Funktion innerhalb dieser Umwälzungen in der Wissensgesellschaft zuweist. Besonders der Tanz nämlich, so schreibt sie, mache darauf aufmerksam, dass das traditionelle Bild vom Gedächtnis der Kultur statisch, architektonisch, quantitativ und enzyklopädisch angelegt sei, wobei das Performative, die Bewegung, in der Gedächtnis-Praxis zu kurz komme.¹²³ Tanz hingegen zeige, dass das Gedächtnis einer Kultur kontingent und unüberschaubar sei, und es gelte nicht nur zu fragen, welches Wissen in der

120 | Vgl. Baxmann, Inge: Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert. In: Dies.; Cramer Franz Anton (Hg.): Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne. München 2005, S. 15-35 sowie Siegmund: Archive der Erfahrung 2010, S. 171. Sie stützen sich u.a. auf Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers. In: Ders: Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt a.M. 1989, S. 197-220.

121 | Baxmann: Der Körper als Archiv 2007, S. 217.

122 | Baxmann: Der Körper als Archiv 2007, S. 217.

123 | Brandstetter, Gabriele: Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissens-theoretische Herausforderung. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 39.

Bewegung liege, sondern auch, was die Auswirkungen eines solch ›anderen‹ Wissens – des Tanzes als Wissenskultur – auf die Wissenschaften seien.

Sowohl Baxmann wie Brandstetter knüpfen ihre Beobachtungen an Bestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts an, als der Körper als anthropologische Kategorie jene Kulturformen zu bewahren schien, die von den Archiven ausgeschlossen wurden: Mythen, Legenden, Riten, Volkstänze und andere, körpergebundene orale Traditionen. Der Körper wurde in der Folge als ein Gedächtnisort verstanden, der »archivalische Praktiken des Sammels, Aufschreibens und ›Sicherns‹ übernehmen konnte.¹²⁴ Diese Annahme baut auf der Tatsache auf, dass orale Kulturen ihr kollektives Wissen in Form von Gesängen, Tänzen, rhythmisierten Arbeitstechniken, Legenden und Mythen tradieren, also weitgehend über das Singen, Deklamieren und Tanzen. Der Körper als deren ›Gedächtnisort‹ rückte so in den Fokus einer »Rettungsethnologie.«¹²⁵ Konkret wurde versucht, über Film- und Tonaufzeichnungen die Bewegungen, Stimmen und die Musik festzuhalten und vor dem Vergessen zu retten.

In dieser Zeit lancierte der Anthropologe Marcel Mauss seine Idee eines Inventars an Körpertechniken, verstanden als Kulturtechniken. Er ging davon aus, dass diese sich über Generationen übertragen und von Körper zu Körper weitergegeben würden. Ähnlich wie in der Tanzgeschichte wurde der Körper als ein Speicher im Sinne eines Aufbewahrungsortes von Sinnes, Gefühls- und Wahrnehmungserfahrungen verstanden, der ein spezifisches Wissen und Methoden speichert und wieder abrufbar macht.¹²⁶ Mauss ging davon aus, dass Fertigkeiten, die für alltägliche Praktiken und Verhaltensweisen notwendig sind, erworben wurden und zwar innerhalb bestimmter kultureller und sozialer Kontexte. Seiner Meinung nach gibt es keinen natürlichen Körper beziehungsweise ist der natürliche Körper immer schon ein geformter. »Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen. Oder genauer gesagt, ohne von Instrument zu sprechen, das erste und natürlichste technische Objekt und gleichzeitig technische Mittel des Menschen ist sein Körper.«¹²⁷ Körpertechnik kann also mit Mauss verstanden werden als die Art und Weise, in der sich Menschen ihrer Körper bedienen.

Der von Baxmann in der Nachfolge von Mauss ›symbolisch‹ gefasste Körper, findet sich wiederum in Konzepten des kulturellen Gedächtnisses wieder. Die individuelle Körperlichkeit wird hier unter Akzentuierung des Sozialen

124 | Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005, S. 17.

125 | Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005, S. 17.

126 | Vgl. dazu Mauss: Die Techniken des Körpers 1989. Weiter auch Baxmann: Der Körper als Gedächtnisort 2005.

127 | Mauss: Die Techniken des Körpers 1989, S. 206.

und Kommunikativen¹²⁸ beziehungsweise des Kollektiven und Kulturellen¹²⁹ je verschieden in einen kulturellen Kontext übertragen. Tatsächlich kann in Bezug auf die historiografischen Praktiken im Tanz in ihrer Gesamtheit davon gesprochen werden, dass sie ein ›Gedächtnis des Tanzes‹ bilden würden. Im Sinne der kulturellen Geformtheit von Körpern, wie sie im Zusammenhang mit Mauss herausgestellt wurde, kann zudem vom kulturellen Gedächtnis des Körpers gesprochen werden. Allerdings sind damit Vorstellungen von Traditionslinien und Generationenketten verbunden, die in Bezug auf den Körper meiner Meinung nach nur bedingt übertragbar sind.¹³⁰ Körper – der professionelle Tänzerinnen- und Tänzerkörper, aber auch der Amateurtanzkörper – sind vielmehr zu verstehen als plurale Körper, insofern als sie geprägt sind von verschiedenen Techniken, Methoden, Praktiken und Diskursen, die den Körper formen, gestalten, transformieren und ihn überhaupt erst konstituieren. Tatsächlich gehören zu diesen Techniken, Methoden, Praktiken und Diskursen auch die kulturellen Praktiken, die Marcel Mauss als »Techniken des Körpers« bezeichnet, sogenannte Modalitäten des Körpergebrauchs, wie das Gehen, Schwimmen, die Sexualität oder auch das Einschlafen, für die der Körper bestimmte nervliche und muskuläre Synergien einsetzen muss.¹³¹ Allerdings verfolgte Mauss ein lineares Vermittlungskonzept, das sich innerhalb von Kulturen durch Nachahmung und Weitergabe über Generationen überträgt. Dies ist spätestens seit der Mediatisierung und Globalisierung so nicht mehr haltbar. Körper bilden sich heterogen und dynamisch heraus, nicht linear und teleologisch. Zu den körperlichen Fertigkeiten kommen diskursive Prägungen hinzu: vielfältige physische und verbale Ausprägungen, aber auch das Verhalten anderer, Vorschriften, non-verbale Kommunikation, und das, was Michel Foucault als Techniken der Macht bezeichnete.¹³² Disziplinarische Maßnahmen reglementieren und formen demnach das Verhalten des Körpers und seine Relation zu anderen. Foucault verstand die Gesellschaft insgesamt als eine disziplinierende Macht, die sich gerade im Zugriff auf den Körper bestätigt, indem sie diesen nach bestimmten Normen definieren und diszipli-

128 | Vgl. Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen 1966.

129 | Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2006.

130 | Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum ›Floating Gap‹ im Kapitel *Zur Frage des Repertoires*.

131 | Mauss: Die Techniken des Körpers 1989.

132 | Machttechniken bilden nach Foucault die Struktur einer Kultur heraus im Sinne einer Kontrollgesellschaft: Sie »umkleiden«, »markieren«, »dressieren« und »martern« den Körper, »zwingen ihn zu Arbeiten«, »verpflichten ihn zu Zeremonien« und »verlangen von ihm Zeichen.« Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M. 1994, S. 37.

nieren und dadurch modellieren und zurichten würde. Angelehnt an Foucault und die Performativitätstheorie Austins leitet die amerikanische Philosophin Judith Butler ab, dass auch das Geschlecht diskursiv hervorgebracht sei, die Disziplinierung nach Foucault also bestimmte Körper hervorbringe. Diese performative Formierung bezeichnet sie als einen Prozess, der Körper als Wiederholung überhaupt erst zur Erscheinung bringe: »Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was sie/er benennt, sondern vielmehr als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert.«¹³³ Kein Subjekt, keine Kraft, kein menschlicher Wille, sei am Werk, sondern die Konstruktion von Körpern sei allein auf den Prozess der Wiederholung zurück zu führen.

Des Weiteren geht sie davon aus, dass Konstruktionen nicht nur in der Zeit stattfinden, sondern selbst zeitliche Prozess sind. So gibt es keinen Ursprung und kein Ende und auch kein Ausserhalb dieser Wiederholungen: Der Prozess der Produktion und Destabilisierung von Körpern ist ein fortwährender. Butler sieht so die Identität erst diskursiv hervorgebracht und zwar in einem sich wandelnden Prozess der Bedeutungszuschreibung. Die Sicht auf den Körper als Instrument und Einheit, wie sie noch bei Mauss zu finden ist, weicht so einem Bild des Körpers als Kulminationspunkt und Verhandlungsort verschiedener Diskurse.

Die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster versteht den derart »kultivierten« Körper als »Ideenkörper«, als »body-of-ideas.«¹³⁴ Jede Kultivierungsmethode bediene sich bestimmter Metaphern und Bildern aus anatomischen Diskursen, Bewegungstheorien, verbalen Beschreibungen des Körpers, seiner Handlungen und seines Verhaltens, schreibt sie im Aufsatz *Dancing Bodies*.¹³⁵ In Worte gefasst oder verkörpert verändern sie den Körper, indem sie ihn repräsentieren. Er sei kein unbeschriebenes Blatt, das beschrieben werde (»eingeschrieben«, um die Gedächtnismetapher zu verwenden), sondern wir kennen den Körper nur als kultivierten Körper, gewissermaßen als Antwort auf all die Praktiken, Techniken und Institutionen, die ihn formen.¹³⁶

Dies bedeutet, dass der Tänzerinnen- und Tänzerkörper ein bestimmtes Wissen hat, nämlich die Technik, generiert durch Erfahrung, wie er sich in Raum und Zeit sowie zu anderen Tänzerinnen und Tänzern im Raum zu verhalten hat. Dieses Wissen umfasst auch das Wissen vom kulturellen und historischen Kontext, indem es sich herausgebildet hat, sowie den gegenwärtigen

133 | Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997, S. 22.

134 | Foster schreibt dazu weiter: »I believe it is [...] the sum of all the adjectives that can be applied to it.« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235.

135 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235-257.

136 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 235.

Diskursen. Es ist damit nie »nur« ein Wissen darüber, wie man eine bestimmte Bewegung ausführt, sondern jede Technik vermittelt auch ein bestimmtes Körperbild und Körperkonzept. Gerald Sigmund spricht in diesem Zusammenhang vom Körper als einer »aktualisierten historischen Formation«, in die man sich »tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte, seiner Geschichten und der damit verbundenen Emotionen zu begeben«.¹³⁷ Um was für eine Form von Wissen es sich dabei handelt, ist Thema verschiedener tanzwissenschaftlicher Untersuchungen.¹³⁸

Tanzwissen gilt vornehmlich, so schreibt Sabine Huschka, als implizit, kommt es doch einem »körperlich gespeicherten Arsenal oder Archiv gleich, das zu entdecken zur Aufgabe wird.«¹³⁹ Wissen von Bewegung materialisiert sich im Körper und in dessen sozialen wie ästhetischen Praktiken, wodurch ihm kulturelle und historische Muster zu eigen würden. Allerdings gehen damit wesentliche sprachliche und bildliche Diskurse einher. Sie tragen gar massgeblich dazu bei, dass Tanzwissen überhaupt erst zu »generieren, distribuieren und tradieren« sei, wie Sabine Huschka weiter schreibt.¹⁴⁰ Hartnäckig hat im Tanz die Unterscheidung zwischen Können und Wissen, zwischen implizitem und explizitem Wissen beziehungsweise dem »Knowing how« versus »Knowing that« Bestand.¹⁴¹ Tanz gilt demzufolge als eine Wissenspraktik, die ein verkörpertes, leiblich memoriertes, kinästhetisches Wissen vollzieht. Derart fokussiert auch Gabriele Brandstetter in der Einleitung zum Kongressband *Wissen in Bewegung* auf ein anderes Wissen als ein »rationales, technisches oder diskursives Wissen«, eines, das mehr dynamisch, körperlich-sinnlich und implizit

137 | Sigmund: Das Gedächtnis des Körpers 2008, S. 39.

138 | Vgl. dazu exemplarisch folgende Aufsätze: Baxmann: Körperwissen als Kulturgeschichte 2008; Bleeker: (n)Covering Artistic Thought Unfolding 2012; Brandstetter: Tanz als Wissenskultur 2007; Cramer: Verlorenes Wissen 2009; Huschka, Sabine: Vom vergangenen Tanzwissen. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden, München 2010, S. 224-233; Wehren: Körpertechniken als Wissenskultur 2010.

139 | Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10.

140 | Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10.

141 | Michael Polanyi (1969) und zuvor Gilbert Ryle (1949) unterscheiden zwischen einem gelebten, impliziten Wissen oder prozeduralen »Können« als »Knowing how« und einem über Begründungen theoretisch eingebetteten »Wissen« als »Knowing that«. Letzteres beruht auf der Voraussetzung, dass es transparent, regelgeleitet und methodisch nachweisbar sei und sich so explizit formulieren und weitervermitteln lasse. Vgl. dazu Böhme/Huschka: Prolog 2009, S. 10-11. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Körper und Gedächtnis der vorliegenden Untersuchung.

sei.¹⁴² Sabine Huschka und Hartmut Böhme sind nun gerade darum bemüht, von Binaritäten abzusehen und führen den Begriff der Choreografie ein, um die Ebenen des vornehmlich diskursiven beziehungsweise körperlichen Wissens zusammenzuhalten: »Tanz [ist] geradezu ein Modellfall dafür, dass die Ebene des verkörperten Wissens [...] nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt. Eine radikale Trennung von praktischem Können (>techné<) und theoretischem Wissen (>theoria<), wie es für die meisten Wissenschaften kennzeichnend geworden ist, kann und darf es in der Sphäre des Tanzes nicht geben.«¹⁴³ Es handle sich vielmehr um ein aktionsgeleitetes Erfahrungs- und Anwendungswissen »in dem die Akteure mehr wissen als sie zu sagen wissen.«¹⁴⁴ Das Tanzwissen ist also ein performatives Wissen und wird im und am Körper durch die Choreografie aktualisiert und artikuliert.

Auf genau diesem Aspekt bauen meiner Meinung nach die historiografischen Praktiken in der Choreografie auf. Sie basieren unter anderem auf einem impliziten und dynamischen Wissen, das mitunter im Körper selbst steckt. Gleichzeitig bilden sie selbst Diskurse, die als Choreografie lesbar sind. Ein solches Verständnis von Choreografie basiert auf einem performativen Textverständnis, wie es bereits Mitte der 1990er Jahre als grundlegend für die Tanzforschung gekennzeichnet worden war: »[B]odies always gesture towards other fields of meaning, but at the same time instantiate both physical mobility and articulability«, schreibt die Herausgeberschaft des Tagungsbandes *Corporealities* 1996.¹⁴⁵ »Bodies do not only pass meaning along, or pass it along in their uniquely responsive way. They develop choreographies of signs through which they discourse [...].«¹⁴⁶ Körper sind also nicht »nur« Instrumente oder Vehikel, um etwas anderes auszudrücken, sie haben – etwas zugespitzt formuliert – selbst etwas zu sagen: Sie reflektieren die Frage nach dem Erinnern und Vergessen des Tanzes, nach dem Vermitteln von Wissen und auch nach verschiedenen Formen von Wissen – historischem und aktuellem. Der Körper wird zum Ort der Bedeutungsgenerierung und zur kritischen Stimme innerhalb der Theorie beziehungsweise zu einer Form der Theoretisierung von Tanz: Zu einem »thinking tool, a mental physic«, wie es in der Einleitung

142 | Brandstetter: *Tanz als Wissenskultur* 2007, S. 40. In Bezug auf Tanz ist auch die Rede von einem »kinetischen« beziehungsweise »somatischen« Wissen, vgl. Cramer: *Body, Archive* 2013, S. 220. Alva Noë wiederum spricht von einem »practical knowledge«, vgl. Noë: *Action in Perception* 2006, S. 122.

143 | Böhme/Huschka: *Prolog* 2009, S. 11.

144 | Böhme/Huschka: *Prolog* 2009, S. 11.

145 | Foster, Susan L. et al.: Introduction. In: Dies. et al. (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London/New York 1996, S. xi.

146 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xi.

zu *Corporealities* heißt.¹⁴⁷ Damit ist die Figur des ›denkenden Körpers‹ wieder aufgenommen, die bereits im Zusammenhang mit Körper und Gedächtnis diskutiert wurde. Das ›thinking through dancing‹ wird hier weitergedacht als ein Reflektieren von der Konstruktion und Konstruiertheit von Körper, seiner Gegenwart und auch seiner Geschichte. Diese »inscription in motion« kann – wiederum dem genannten Tagungsband folgend – als »study of change or process through time« verstanden werden.¹⁴⁸

Um zu zeigen, wie Choreografie als ein solches ›Reflexionswerkzeug‹ funktionieren kann, soll im Folgenden noch einmal Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe beigezogen werden.

KÖRPERTECHNIKEN UND TÄNZERKÖRPER

Angenommen, es gibt keinen natürlichen Körper beziehungsweise der natürliche Körper ist immer schon ein geformter, konstruierter und sich ständig neu konstituierender, so trifft diese Auffassung besonders auf den Körper von Tänzerinnen und Tänzern zu. Sie sind trainiert in spezifischen Tanztechniken zur Erzeugung bestimmter Bewegungsformen. Die Techniken basieren auf Methoden und Verfahren, die entsprechend der jeweiligen Anforderungen an den Körper entwickelt worden sind. Über das jahrelange Training schreiben sie sich in den Körper der Ausübenden ein, gestalten und markieren sie, indem sie die Gestalt des Körpers im Prozess ihrer Aneignung verändern.¹⁴⁹ Der Tanzkörper wird also über die sowieso immer schon wirkenden Zuschreibungsprozesse hinaus noch spezifisch und gerichtet auf ein ästhetisches Konzept hin durch Tanztechniken kultiviert. Diese bilden den Körper im Hinblick auf Kraft, Flexibilität, Balance, Alignement, Form und Gestalt, Rhythmus, Qualität, Dynamik und Spannung sowie deren Verbindungen aus. Dadurch entsteht eine räumliche Orientierung im und am Körper, sowie der Körper im Raum und in Relation zu anderen. Übungen mit nonverbalen wie verbalen Anleitungen werden über lange Zeiträume hinweg repetiert. Es geht dabei um

147 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xi.

148 | Foster et al.: Introduction 1996, S. xii.

149 | Zu Tanztechniken vgl. beispielsweise Cramer, Franz Anton: Technik ist Macht. In: Ders.: In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950. Berlin 2008. S. S. 86-97. Diehl/Lampert: Tanztechniken 2011; Evert, Kerstin: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien. Würzburg 2003; Foster: Dancing Bodies 1997. Martin, Randy: Between Technique and the State. The Univers(ity) in Dance. In: Ders.: Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics. Durham/London 1998, S. 151-179; S. 240-244.

nichts weniger als um das ›Kreieren‹ eines Körpers. Tanztechniken bringen bestimmte Tanzkörper und Tänzerinnen- und Tänzertypen hervor.

Charmatz' *Flip Book*-Reihe stellt nun genau solche *pluralen* Körper in ihrer unterschiedlichen Ausprägung auf der Bühne aus. Das choreografische Konzept zur Erfindung von Bewegungen aufgrund von historischen Vorlagen, lässt verschiedene solche Typen von tänzerisch geformten Körpern sichtbar werden.

Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass der Körper nicht nur Produkt ist, sondern auch ein Akteur, der mit geläufigen Vorstellungen vom Körper verbunden ist, diese aber gleichzeitig auch modifiziert und hinterfragt.¹⁵⁰ Der Tanzkörper ist so gesehen als ein Verhandlungsort zu verstehen. Der choreografische Umgang mit ihm stellt nicht nur eine Form der Sichtbarmachung desselben dar, er kann dazu eingesetzt werden, ihn als solchen zur Disposition zu stellen und zu reflektieren.¹⁵¹

Abbildung 9: *Flip Book* (2009) von Boris Charmatz.

© *Christophe Urbain*



150 | Auf diesen Umstand verweist Anne Fleig in ihrem Konzept der Körper-Inszenierung, vgl. Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika; dies. (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000, S. 13.

151 | Dies geschieht selbstverständlich immer schon implizit, da jede Choreografie mit bestimmten Körperkonzepten arbeitet.

Susan L. Foster unterscheidet in Bezug auf die Tänzerinnen- und Tänzerkörper drei verschiedene Ausbildungstypen. Die ersten beiden bilden sich vor allem im Training heraus, wenn der Tänzer den Körper durch Techniken zu formen versucht, dieser sich den Instruktionen jedoch entzieht: »The prevailing experience, however, is one of loss, of failing to regulate a miragelike substance. Dancers constantly apprehend the discrepancy between what they want to do and what they can do.«¹⁵² »What they can do« bestimmt, so Foster weiter, den wahrgenommenen Körper (»perceptive body«) und »what they want to do« im Gegenzug den idealen Körper (»ideal body«).¹⁵³ Zwischen diesen beiden Körpern – der Selbstwahrnehmung und dem ästhetischen Ideal – besteht eine Spannung, in die der demonstrative Körper (»demonstrative body«) in Gestalt einer Lehrperson oder in Form ›des Anderen‹ tritt.¹⁵⁴ Dieser ›Andere‹ erscheint als »bodily instantiation of desired or undesired, correct or incorrect, values.«¹⁵⁵ Es handelt sich bei allen drei Körpertypen keinesfalls um stabile, sondern um höchst dynamische Entitäten, was dazu führt, dass die Relationen zwischen ihnen ebenfalls in ständiger Bewegung sind.

Übertragen auf Charmatz' *50 ans de danse* lässt sich sagen: Der abgebildete historische Cunningham-Körper ist beides, der ideale Körper, in dessen Hülle man für einen kurzen Moment – im Durchgang der Pose – schlüpft, aber auch der im Sinne einer Orientierung justierende und gleichzeitig der differierende ›andere‹ Körper, mit dem die ehemaligen Cunningham-Tänzer heute nicht (mehr) zur Deckung kommen können. Wenn Foster in Bezug auf ein Tänzertraining auf den ›Widerstand‹ und die ›Unfähigkeit‹ der Körper im Sinne eines Defizits, einem gewissen Ideal zu entsprechen, verweist,¹⁵⁶ so wird gerade dies bei Boris Charmatz ins Positive gewendet: Er macht die Verschiedenartigkeit der Körper produktiv. Nicht etwa, um zu zeigen, dass die Cunningham-Körper unwiederbringlich verloren sind, sondern um das Differente in ihnen augenfällig zu machen und sie dadurch weiter zu denken.

Die US-amerikanischen Modern Dance-Techniken der 1950er und 1960er Jahre, zu denen die Cunningham-Technik zu zählen ist, bilden alle verschiedene Tänzertypen aus. Sie sind sozusagen je exklusiv auf ein spezifisches ästhetisches Projekt ausgerichtet, was auch mit sich bringt, dass sie mit bestimmten anderen ästhetischen Konzepten weniger kompatibel sind.¹⁵⁷ Das bedeutet bei-

152 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237.

153 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237.

154 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 238.

155 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 238.

156 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

157 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 253. Vgl. dazu weiter auch Helen Thomas: »Shifts in training and/or dance techniques over the years can alter or modify the look

spielsweise, dass Cunningham-Tänzerinnen und Tänzer in aller Regel nicht auch Graham-Tänzer oder Rosas-Tänzerinnen sind, und umgekehrt.¹⁵⁸

Heute werden die paradigmatischen Tanztechniken der Moderne zwar noch unterrichtet, allerdings kaum mehr in ihrer Ausschließlichkeit. Tänzer lernen in der Ausbildung vielmehr verschiedene Techniken und sind entsprechend vielfältig trainiert. Die heutigen Verhältnisse des internationalisierten Tanz-Marktes mit seinen vornehmlich projektbezogenen, kurzlebigen Formaten erfordert weitaus flexiblere Körper als dies noch Mitte des 20. Jahrhunderts, in der Ära der großen, ganz auf einen Choreografen und dessen Handschrift ausgerichteten Kompanien, der Fall war.¹⁵⁹ Um diesen veränderten Anforderungen entsprechen zu können, müssen Tänzerinnen und Tänzer heute genreübergreifend einsetzbar sein und ein eklektisches Vokabular bedienen können. Die Kehrseite hiervon ist, dass sie keines der mit einer bestimmten Technik verbundenen ästhetischen Konzepte mit der früher praktizierten Unbedingtheit verinnerlicht haben. Sie müssen vielmehr über einen Körper verfügen, der in verschiedenen Stilrichtungen zu Hause ist: »[T]he new multitalented body«, wie Foster ihn nennt.¹⁶⁰

and the experience of dancing bodies so that contemporary dancers may find it difficult (or impossible) to get particular movements into their bodies that were important and/or routine in the bodily techniques of an earlier period [...].« Vgl. Thomas: *Reproducing the Dance* 2000, S. 125.

158 | Der amerikanische Modern Dance propagierte seit Ende der 1920er Jahre den Körper als Medium des modernen (US-amerikanischen) Lebensgefühls und bestimmte die Körperbewegung zum Fundament des ästhetischen Ausdrucks. Zu den bekanntesten Vertreterinnen und Vertretern gehören Martha Graham, Doris Humphrey und Charles Weidmann sowie Merce Cunningham. Sie entwickelten je eigene tanztechnische Trainingssysteme, um Kraft, Beweglichkeit und Dynamik des Körpers im Hinblick auf ihre jeweiligen Bewegungsprinzipien zu formen, vgl. Huschka: *Moderner Tanz* 2002. Die Compagnie Rosas der zeitgenössischen Choreografin Anne Teresa De Keersmaecker wurde 1983 in Brüssel gegründet und prägte mit ihrem streng strukturierten, minimalistischen, aber doch energiegeladenen Repertoire massgeblich die flämische Tanzszene. 1995 gründete de Keersmaecker ihre Schule P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios, vgl. www.rosas.be, 21.09.2015).

159 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 14. Vgl. dazu weiter auch das Kapitel (*Selbst*)-*Reflexion im zeitgenössischen Tanz*.

160 | »Recently however, choreographic experimentation with eclectic vocabularies and with new interdisciplinary genres of performance has circumvented the distinctiveness of these bodies.« Und weiter: »These choreographers have not developed new dance techniques to support their choreographic goals, but instead encourage dancers to train in several existing techniques without adopting the aesthetic vision of any. They require a new kind of body, competent at many styles. [...] The new multitalented body

Sie beklagt die Unspezifität des gegenwärtigen Tanzkörpers beziehungsweise seine allgemeine Verfügbarkeit als eine Reduktion auf den pragmatischen ›Handel mit Bewegungen‹.¹⁶¹ Der Körper sei als Resultat der beschriebenen Entwicklung nicht als eine Collage all der erlernten Techniken zu verstehen, die er wahlweise abrufen könnte, sondern als ein homogener Körper, der Stile und Vokabulare unter einer undurchdringlichen Oberfläche subsumiere: »Uncommitted to any specific aesthetic vision«, schreibt Foster, »it is a body for hire: it trains in order to make a living at dancing.«¹⁶² Dieser Kritik am vielseitig trainierten Körper ist zu entgegenen, dass in einem solchen »hired body«¹⁶³ genauso wie in früheren historischen Typen von Tanzkörpern konsequent ein bestimmtes ästhetisches Konzept angelegt ist, das entsprechend verfolgt wird: eben dasjenige der Flexibilität und Unspezifität.

Die professionell ausgebildeten Tänzerinnen- und Tänzerkörper in Boris Charmatz' Stück *Flip Book* könnte man als ›hired bodies‹ im Sinne Fosters verstehen. Sechs Tänzerinnen und Tänzer aus der aktuellen französischen Tanzszene setzen sich nach dem beschriebenen Muster mit den Fotografien des Cunningham-Bildbands auseinander.¹⁶⁴ Ihre Ausführungen der Posen, die Auf- und Abgänge geschehen technisch nahezu reibungslos, in hohem Tempo und stark rhythmisiert. Allerdings, anders als in *50 ans de danse*, in einem distanzierenden und verspielten Gestus mit auffallender Mimik und in hohem Tempo. Die Bewegungsfindungen und -interpretationen wirken wie Kommentare, beispielsweise wenn das Kamerateam von *Beach Birds for Camera* nachgestellt wird.¹⁶⁵ Dem homogenen Erscheinungsbild der Tanzenden geschuldet, richtet sich der Fokus diesmal weniger auf die Körperbilder und -Formen, sondern stärker auf das Vokabular und die Struktur der Choreografie.

Durch den distanzierteren Umgang mit dem Material und im Sinne des vielseitig versierten zeitgenössischen Tanzkörpers könnte man auch sagen,

resulting from this training melds together features from all the techniques discussed above [...].« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 253.

161 | »The hired body, built at a great distance from the self, reduces it to a pragmatic merchant of movement proffering whatever look appeals at the moment.« Vgl. Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 256.

162 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

163 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 255.

164 | Neben Boris Charmatz selbst sind dies François Chaignaud, Raphaëlle Delaunay, Christophe Ives, Marlène Monteiro-Freitas, Olivia Grandville, Laurent Pichaud, Pascal Quéneau. Die Analyse beruht auf einer Vorstellung von 2012, Bonlieu – Scène Nationale Annecy, sowie einer Videoaufnahme des *Festival d'Avignon* von 2010.

165 | In *Beach Birds for camera* (USA 1991, Regie: Elliot Caplan), der Filmversion der Naturstudie *Beach Birds* (1991) für die Bühne, lotete Cunningham die Möglichkeiten der Arbeit mit der Kamera im Tanz aus.

dass die Spannung zwischen Fosters drei Typen – »perceptive«, »ideal« und »demonstrative body«¹⁶⁶ – kleiner ist als in *50 ans de danse*. Der wahrgenommene und der ideale Körper – gewissermaßen das »Können« und das »Wollen« – sind näher zusammengerückt, und Merce Cunningham ist nicht die Instanz im Sinne eines vordemonstrierenden Körpers, an der sich die Tanzenden messen, sondern der Ausgangspunkt für ein lustvolles Spielen mit Bewegungsmaterial. Entstanden ist daraus etwas Neues, ein »Charmatz« mit multitalentierten und flexibel-unspezifischen Körpern, die zwar um die historischen Körper, auf die sie sich beziehen, wissen, aber keinem von deren Idealen verpflichtet sind.

Flip Book und *50 ans de danse* verweisen spielerisch auf die Tatsache, dass im Tanz stets bestimmte Körperkonzepte und Körperbilder manifest werden, die in der neuerlichen künstlerischen Auseinandersetzung nicht nur eine produktive Aktualisierung erfahren, sondern überhaupt erst hervorgebracht werden. Sie weisen Tanzgeschichte als eine Körpergeschichte aus, die wiederum durch Körper, ihre Techniken und Diskurse immer erst und stets von Neuem geschrieben wird. Sie thematisieren damit, was Gabriele Brandstetter für die Tanzgeschichte der letzten 30 Jahre insgesamt herausgestellt hat: Sie formulieren eine Körpergeschichte als »eine Geschichte des Körperformens und des Körperbegehrens« im Sinne einer umfassenden Biopolitik.¹⁶⁷ Allerdings nicht nur in Form einer Spiegelung, wie Brandstetter schreibt, sondern in einer weiteren Ebene als eine Reflexion eben dieses immer schon Thematisch-Werdens von Körperkonzepten und ihren damit verbundenen ästhetischen und kulturellen Kontexten im Tanz.¹⁶⁸ Ihre Artikulation in der Choreografie ist immer auch eine Artikulation von Wissen, welches sich als dynamisch, kontingent, körperlich und implizit, aber ebenso auch explizit und diskursiv, artikulierbar und vermittelbar präsentiert.¹⁶⁹

Die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte als Formen der Geschichtsschreibung basieren und artikulieren sich vorrangig über den Körper. Sie erzählen eine Geschichte von Körpern und durch Körper. Nachdem also zunächst ausgehend von *Mimésis* der Frage nachgegangen wurde, *wie* dies funktionieren kann, wie Gegenwart und Vergangenheit ineinandergreifen und auf welche Formen von Spuren zurückgegriffen wird; welche Rolle der Körper darin spielt und wie gespeicherte Bewegungsmuster angeeignet und übertragen werden können, wurde mit der *Flip Book*-Reihe gefragt, *was* die Choreografien im Körper suchen und finden. Was wird darin sowohl implizit

166 | Foster: *Dancing Bodies* 1997, S. 237-238.

167 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 17.

168 | Brandstetter: *Fundstück Tanz* 2005, S. 17.

169 | Das Problem der Akzeptanz eines solch körperlichen Wissens diskutiert wiederum Brandstetter: *Tanz als Wissenskultur* 2007, S. 40f.

wie explizit erinnert? Anders gefragt: Welches körperliche Potential steckt in den choreografierten Tanzgeschichten? In dieser Frage verknüpft sich die Formel des Körpers als Gedächtnis mit der Frage nach dem Körper als Archiv im Sinne einer Wissensformation. So manifestiert sich das Wissen des Körpers in Körpertechniken, die im Falle des Tanzes eine spezifische Ausprägung und Bedeutung erhalten und in den choreografischen Historiografien sowohl körperlich wie diskursiv zur Disposition gestellt werden.

TEIL IV – GESCHICHTE(N)

Geschichtsschreibung im Tanz

In der Geschichtsschreibung manifestiert sich eine bestimmte Sichtweise auf den zu untersuchenden Gegenstand und ebenso sehr ein bestimmtes Verständnis davon, was ›Geschichte‹ ist und wie diese zu betreiben sei. Das Verhältnis einer jeweiligen Gegenwart zu ihrer Vergangenheit beinhaltet also eine doppelte Gestalt, die der Historiker Reinhart Koselleck bereits in den 1970er Jahren als das Geschehene und gleichzeitig die Geschichtserzählung, »historia rerum gestarum« und die »res gestae« selbst, herausstellte.¹ So verhalten sich Historiker nicht nur zu den jeweiligen Ereignissen der Vergangenheit auf eine bestimmte Art und Weise, sondern auch zu deren Darstellbarkeit und positionieren sich darüber hinaus mit ihrer Forschung implizit oder explizit in einer bestimmten Tradition von Geschichtsschreibung.

Dieser Umstand wird in der Tanzwissenschaft seit den 1980er Jahren reflektiert, insbesondere im anglo-amerikanischen Raum, wo im Zuge der Entwicklung der *Critical Dance Studies* auch die *Dance History* einer Revision unterzogen wurde.² Ansätze feministischer und postkolonialer Forschung, die Theorie des ›New Historicism‹ und kulturwissenschaftliche Methoden finden Einzug in die Tanzhistoriografie und fordern eine bislang positivistisch ausgerichtete Geschichtsschreibung zu einer kritischen Sichtung ihres Rollenbildes und ihrer Methoden heraus.³ Vorangetrieben durch die Herausbildung

1 | Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft* 1989, S. 48f und 130f.

2 | Vgl. dazu Bryson, Norman: *Cultural Studies and Dance History*. In: Desmond, Jane C.: *Meaning in Motion. New Critical Studies of Dance*. Durham 1997, S. 55-77; Koritz, Amy: *Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies*. In: Morris, Gay (Hg.): *Moving Words, Re-Writing Dance*. London 1996, S. 88-103; Morris, Gay: *Dance Studies/Cultural Studies*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 41/1, 2009, S. 82-100.

3 | Vgl. im englischsprachigen Raum beispielsweise Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An introduction*. London/New York 1994; Berg: *The Sense of the Past* 1999; Brown, Carol: *Re-tracing our Steps. The Possibilities for Feminist Dance Histories*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 198-116; Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking*

einer universitären Tanzwissenschaft ist seit der Jahrtausendwende auch im deutschsprachigen Raum eine Fachdiskussion festzustellen, auch wenn sie sich nicht im gleichen Maße durchgesetzt hat, wie im englischsprachigen Raum.⁴ So ist im Editorial eines Themenheftes des *Forum Modernes Theater* zur Tanzgeschichte noch 2008 zu lesen:

»[V]or zehn Jahren bedeutete sich mit Tanzgeschichte auseinanderzusetzen, sich an den kanonisch gewordenen Künstlerinnen und Künstlern abzuarbeiten, die sich in der Wahrnehmung der Wissenschaftler wie der Öffentlichkeit als Pioniere einer bestimmten Tanzästhetik durchgesetzt hatten. [...] Niemals geriet dabei jedoch die konzeptionelle Grundlage des Geschichtsbildes selbst ins Blickfeld.«⁵

Dies hängt damit zusammen, dass eine kritische Methodendiskussion aufgrund der fehlenden wissenschaftstheoretischen Tradition erst im Begriff ist, sich herauszubilden und die Phase der Grundlagenforschung noch nicht abgeschlossen ist. So werden beispielsweise »Methoden der Tanzwissenschaft« in einem gleichnamigen Band von 2007 zwar mittels exemplarischer Aufführungsanalysen vorgestellt, um – so das Ziel des Bandes – der erforderlichen »Selbst-Reflexivität« der Fachdisziplin wenigstens einen ersten Anstoß zu geben.⁶ Ein Forschungsdesiderat, wie es im Editorial dort heißt, bildet diese aber nach wie vor.⁷ In den letzten Jahren werden Methoden der Tanzgeschichtsschreibung nun vermehrt reflektiert, und zwar in Form von kritischen Stand-

Dance History. A Reader London/New York 2004; Dils, Ann; Cooper Albright, Ann (Hg.): Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader. Middletown 2001; Foster, Susan L. (Hg.): Choreographing History. Bloomington/Indianapolis 1995; Franko, Mark; Richards, Annette (Hg.): Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines. Hanover/London 2000; Jordan: Preservation Politics 2000.

4 | Zur Fachgenese im internationalen Kontext vgl. Giersdorf, Jens Richard: Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation. In: Dance Research Journal. Nr. 41/1, 2009, S. 23-44; Manning/Ruprecht: New German Dance Studies 2012; Morris: Dance Studies/Cultural Studies 2009.

5 | Siegmund, Gerald: Tanzgeschichten. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 3.

6 | Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«. Bielefeld 2007, S. 14 (überarbeitet und erweitert 2015 unter dem Titel *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, hier S. 16). Tanzwissenschaftliche Methoden werden weiter vorgestellt in Manning/Ruprecht: New German Dance Studies 2012.

7 | Brandstetter/Klein: Methoden der Tanzwissenschaft 2007, S. 14 (Neuaufgabe 2015, S. 17).

ortbestimmungen in Aufsätzen, Zeitschriften und Sammelbänden. Darauf sowie auf ausgewählte Texte der angloamerikanischen Tanzforschung beziehen sich die folgenden Ausführungen.⁸

In einer ersten Phase der Etablierung der Tanzwissenschaft beziehungsweise der *Dance Studies* als akademisches Fach (in den USA also zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im deutschen Sprachraum seit den 1980er Jahren) geht es zunächst darum, überhaupt eine Form von Dokumentation zu erstellen. Diese dient als Ausgangspunkt für die Forschung und stellt für den Fachbereich eine Form der »institutionelle[n] Selbstvergewisserung« dar, wie Gerald Siegmund 2008 in Bezug auf die Herausbildung der Tanzwissenschaft im deutschsprachigen Raum schreibt.⁹ Allerdings gilt es nach dieser ersten Phase, sich neuen Entwicklungsschritten zuzuwenden, wie June Layson 1983 und wieder 1994 im Band *Dance History. An Introduction* anmerkt: »It can, unlike the longer-established general history discipline, respond, adapt to and even embrace radical modes of thought in an immediate manner«, so die britische Tanzforscherin.¹⁰ Tanzgeschichte müsse angetrieben sein von einer »radical scrutiny and a deep probing search for a new validity.«¹¹

Kaum dass sich die Tanzgeschichtsschreibung innerhalb der deutsch- und englischsprachigen Tanzwissenschaft als historisches Erkenntnisinteresse also etabliert hat, findet sie sich, sozusagen im Zeitraffer, bereits wieder mit ihrer Demontage konfrontiert: »Paradoxically, the traditional discipline of history has come under attack from critical and cultural theories which question the very nature and status of knowledge, and how that knowledge is retrieved, organised, recorded and received«, so die britische Tanzhistorikerin Alexandra Carter.¹² Nicht nur bezüglich Rollenbild und methodischer Ausrichtung sind Neukonfigurationen gefordert, das Erkenntnispotential der Tanzgeschichtsschreibung als solches ist grundlegend in Frage gestellt. Dieser fragile Status und die Tatsache, dass die Debatte um eine neue Tanzgeschichtsschreibung noch in den Kin-

8 | Zu spezifisch historiografischen Methoden vgl. exemplarisch die Aufsätze im Sammelband Thurner/Wehren: *Original und Revival* 2010 sowie diejenigen im Themenheft *Forum Modernes Theater*. Bd. 23/1, Tübingen 2008. Methoden der Geschichtsschreibung werden im Tanz insbesondere auch im Zusammenhang mit Rekonstruktionen diskutiert, vgl. das Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

9 | Siegmund: *Tanzgeschichten* 2008, S. 3.

10 | Layson, June: *Historical Perspectives in the Study of Dance*. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 11.

11 | Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 14.

12 | Carter, Alexandra: *Destablising the Discipline. Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance*. In: Dies. (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 10 und 11.

derschuhen steckt beziehungsweise am Beginn einer neuen Ära steht¹³, sehen verschiedene Autorinnen als Chance für das Fach: »Dance history is at a stage where, instead of clinging to the coat-tails of general history, it can take steps to establish its own rationale«, schreibt beispielsweise June Layson.¹⁴ In die gleiche Richtung argumentiert 2008 und 2010 Christina Thurner: »Gerade als junge Disziplin, die ihre Methoden (noch) neu generiert«, könne und müsse sich die Tanzwissenschaft »durch eine kritische Aufarbeitung beziehungsweise Erzählung der eigenen Geschichte(n) profilieren.«¹⁵ Die Tanzhistoriografie dürfe »[...] der kritischen historiographischen Bewegung [seit den 1970er Jahren, jw] nicht etwa hinterherhinken«, sondern »vielmehr könnte sie dieser sogar ein Beispiel sein.«¹⁶ Die Forderung nach einer kritischen Diskussion und Revision tanzhistoriografischer Modelle scheint also nach wie vor virulent zu sein.

In den choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte finden sich einige der Prämissen einer kritischen Geschichtsschreibung wieder. Die damit verbundenen theoretischen Implikationen und praktischen Anliegen sollen deshalb hier dargelegt werden.

ANSÄTZE EINER KRITISCHEN TANZGESCHICHTSSCHREIBUNG

In der Diskussion tanzhistoriografischer Modelle wird jeweils zwischen ›traditioneller‹ und ›kritischer‹ Tanzgeschichtsschreibung unterschieden. Die ›kritische‹ rückt demnach im Anschluss an poststrukturalistische Ansätze die Diskurse und Perspektiven, welche ›Geschichte‹ als Produkt kultureller und sprachlicher Konstruktion hervorbringen, in den Fokus.¹⁷ Der Akzent

13 | Vgl. beispielsweise Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 10.

14 | Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 14.

15 | Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: *Forum Modernes Theater*. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 17.

16 | Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 17. Vgl. auch Thurner, Christina: *Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung*. In: Dies.; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 9-12.

17 | Vgl. dazu exemplarisch Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt . M. 1971 (frz. Originalausgabe 1966); ders.: *Archäologie des Wissens* 1981 (frz. Originalausgabe 1969) sowie ders.: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Bd. 2. Frankfurt a.M., S. 166-199 (frz. Originalausgabe 1971). Weiter auch Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt a.M. 1982 (frz. Originalausgabe 1954); de Certeau: *Das Schreiben der Geschichte* 1991 (frz. Originalausgabe

liegt in dieser Sichtweise auf den Lücken, Auslassungen und Leerstellen in der Geschichtsschreibung im Gegensatz zu der Darstellung von Fakten, die der »traditionellen«, auf den Historismus des 19. Jahrhunderts zurückgehenden Herangehensweise zugeschrieben wird.¹⁸ Bei dem in der Kritik stehenden Geschichtsbild handelt sich um ein weitgehend personen- und ereigniszentriertes (Politik-)Geschichtskonzept mit einem Anspruch auf historische Wahrheit und universale Gültigkeit.¹⁹ Diese leitet sich demnach aus konkreten Ereignissen und Objekten ab und geht, unterteilt in bestimmte Perioden und Kulturen, von einer klaren Determinierung aus, die jedem Phänomen einen Eigenwert zuerkennt. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gerät der Status von Dokumenten als stabile und objektivierte Beweisstücke allerdings ins Wanken. Mit dem Bewusstsein, dass das Weltbild von Historikerinnen und Historikern subjektiv und relativ zu verstehen sei, werden Dokumente und deren Interpretationen als ebenso historisch, lokal und partikular wie das untersuchte Ereignis selbst

1975); Derrida: *Grammatologie* 1983 (frz. Originalausgabe 1974); White, Hayden: *Auch Klio dichtet Oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1986 (engl. Originalausgabe 1978). Foucaults Geschichtsbegriff referieren im Zusammenhang mit Tanz beispielsweise Burt, Ramsay: *Genealogy and Dance History*. Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker. In: Lepecki, André (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown 2004, S. 29-45; Tomko, Linda: *Considering Causation and conditions of possibility: Practioners and Patrons of New Dance in Progressive-Era America*. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 80-93. Auf Derrida rekurriert beispielsweise Franko: *Dancing Modernism* 1995. Susan L. Fosters Studien wiederum fassen auf Barthes und White, vgl. Foster: *Choreographing History* 1995.

18 | Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann keine detaillierte Darstellung geschichtstheoretischer Veränderungen geleistet werden. Um Kritik und Herausforderung in Bezug auf die Tanzhistoriografie trotzdem aufzeigen zu können, werden wenigstens die wichtigsten Aspekte der Geschichte der Historiografie diskutiert, im Bewusstsein, dass es sich dabei um jeweils verkürzte Darstellungen handelt. Vgl. weiter exemplarisch die Kompendien Budd, Adam (Hg.): *The Modern Historiography Reader. Western Sources*. London/New York 2008; Kennedy, Dennis (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. Oxford 2005; Munslow: *The Routledge Companion to Historical Studies* 2006; Partner, Nancy; Foot Sarah (Hg.): *The SAGE Handbook of Historical Theory*. London 2013.

19 | Vgl. dazu und zum Folgenden exemplarisch Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. München 1992, S. 82-86, sowie Munslow: *The Routledge Companion to Historical Studies* 2006, S. 107f.

betrachtet.²⁰ Diese Sicht wird ab Mitte des 20. Jahrhunderts im Zuge einer kritischen Geschichtstheorie wieder stark gemacht. Die US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt und Joel Fineman beispielsweise plädieren in ihren unter dem Stichwort des ›New Historicism‹ vorangetriebenen Forschungen für eine Aufhebung der Hierarchie zwischen kanonischen und anderen Texten.²¹ Der ursprünglich auf politische Begebenheiten fokussierte Geschichtsbegriff wird in ihrer Konzeption auf alle menschlichen Aktivitäten, Gedanken und Institutionen ausgedehnt und eine Kategorisierung in bestimmte Disziplinen wird abgelehnt. So seien literarische Texte als historisch-konkrete Produkte kultureller Konventionen und Machtverhältnisse im Rahmen einer kulturellen Körpergeschichte zu lesen.²² Das geschriebene Dokument verliert in dieser Perspektivierung seine Vormachtsstellung zugunsten anderer Artefakte und oraler Diskurse. Die Vorstellung einer Repräsentation von Vergangenheit als Darstellung einer empiristisch gefassten Wirklichkeit wird ebenso abgelehnt wie die Möglichkeit einer Ordnung gemäß homogener, klar konturierter und kontinuierlich verlaufender Zeiträume, wie noch auszuführen sein wird.

In theoretischen Auseinandersetzungen zu Tanz und Historiografie werden diese kritischen Implikationen seit den 1980er Jahren rezipiert. Ein Blick auf die entsprechende Literatur zeigt folgendes Bild: Bei den tanzhistoriografischen Reflexionen handelt es sich um Texte, die meist innerhalb grösserer Kompendien vor allem im englischen Sprachraum veröffentlicht wurden.²³

20 | Vgl. Munslow: *The Routledge Companion to Historical Studies* 2006, S. 29ff; Raphael, Lutz: *The Implications of Empiricism for History*. In: Partner, Nancy; Foot Sarah (Hg.): *The SAGE Handbook of Historical Theory*. London 2013, S. 23-40.

21 | Vgl. Fineman, Joel: *The History of the Anecdote. Fiction and Fiction*. In: Veese, H. Aram (Hg.): *The New Historicism*. New York/London 1989, S. 49-76, sowie Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt a.M. 2000 (engl. Originalausgabe 1988). Während der ›New Historicism‹ bezüglich seiner zeitlichen und örtlichen Verankerung von Ereignissen mit dem Historismus vergleichbar ist, schließt er ansonsten an die seit den 1960er Jahren und mit Rekurs auf Michel Foucault geforderten Neukonfigurationen einer kritischen Geschichtswissenschaft an. Vgl. dazu und zum Folgenden Kennedy: *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance* 2005, S. 594. Zum ›New Historicism‹ vgl. weiter auch Munslow: *The Routledge Companion to Historical Studies* 2006, 183-185; Veese, H. Aram (Hg.): *The New Historicism*. New York/London 1989.

22 | Vgl. dazu auch Derrida: *Grammatologie* 1983, sowie Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München 1995.

23 | Vgl. beispielsweise Adshead-Lansdale/Layson: *Dance History* 1994; Carter: *Rethinking Dance History* 2004; Dils/Cooper Albright: *Moving History/Dancing Cultu-*

Die theoretischen Implikationen finden sich dort entweder in einem einleitenden Text zu Beginn eines Bandes wieder und nachfolgend mittels Fallstudien veranschaulicht oder aber sie sind in Form einer Metareflexion der eigenen Forschung einzelnen Studien vorangestellt. Die in den betreffenden Sammelbänden aufgeführten Fallstudien dienen in der Regel dazu – entsprechend der Ausrichtung beziehungsweise der Kritik der jeweiligen Autorinnen und Autoren – auf bis anhin vernachlässigte Themengebiete hinzuweisen (zum Beispiel auf Tanz nicht-westlicher Kulturen oder auf Folklore).²⁴ Deren Ziel ist es jeweils, eine Korrektur existierender Tanzgeschichten vorzunehmen. Andere Beispiele schlagen eine Verschiebung der Perspektive innerhalb bereits erforschter Themengebiete vor (beispielsweise durch einen gendertheoretischen Blick²⁵) oder plädieren für andere methodische Vorgehensweisen, indem sie zum Beispiel diskursanalytisch arbeiten.²⁶ Die Auswahl und Anzahl der jeweils dazugehörigen Fallstudien dient mitunter dazu, die Breite an möglichen inhaltlichen und methodischen Zugängen aufzuzeigen.

Jeweils spezifische Herangehensweisen stehen im Zentrum der Anthologien *Choreographing History* (1995) – hier ist es der Körper im interdisziplinären Zugang – und *Original und Revival* (2010) mit der choreografischen Praxis als Ausgangspunkt für Analysen und Entwürfe von tanzhistoriografischen Modellen.²⁷ Beide gehen gleich wie *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade* (2000) von Stephanie Jordan auf Fachtagungen zurück.²⁸ Andere wiederum, wie *Dance History. An Introduction* (1994) oder *Moving history/dancing cultures* (2001) sind im Kontext der Lehre entstanden und für Tanzschaf-

res 2001; Jordan: *Preservation Politics* 2000; Manning/Ruprecht: *New German Dance Studies* 2012.

24 | Besonders ausgeprägt in Dils/Cooper Albright: *Moving History/Dancing Cultures* 2001, mit einem eigenen Kapitel zu *World Dance Tradition*, S. 91-229. Vgl. außerdem Buckland, Theresa: *Traditional Dance. English Ceremonial and Social Forms*. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 45-58; Chatterjee: *Contestations* 2004; Gore: *Traditional dance in West Africa* 1994; Perpener: *Cultural Diversity and Dance History Research* 1999.

25 | Vgl. beispielsweise Roebuck, Chris: ›Queering‹ the King: A Remedial Approach to Reading Masculinity in Dance. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*, London/New York 2004, S. 46-58.

26 | Vgl. beispielsweise Tomko: *Considering Causation and Conditions of Possibility* 2004; Thurner, Christina: *Affect, Discourse, and Dance before 1900*. In: Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (Hg.): *New German Dance Studies*. Urbana/Chicago/Springfield 2012, S. 17-30.

27 | Vgl. Foster: *Choreographing History* 1995; Thurner/Wehren: *Original und Revival* 2010.

28 | Jordan: *Preservation Politics* 2000.

fende und -forschende konzipiert worden.²⁹ Sie verstehen sich nicht nur als theoretische Grundlegungen und Veranschaulichungen einer Fachdisziplin, sondern auch als praktische Anleitungen für die tanzhistorische Forschung im Ausbildungskontext.

Weitere Artikel zu Tanzhistoriografie finden sich in lexikalischen Ausgaben³⁰ und in einschlägigen Zeitschriften wie *Dance Chronicle*, *Dance Research Journal* oder für den deutschsprachigen Raum in *Forum Modernes Theater*.³¹ Allgemein scheint ein Konsens darüber zu bestehen, woran es der Tanzgeschichtsschreibung mangelt, wiewohl die Kritikpunkte unterschiedlich gewichtet sind.³² Sie lassen sich entlang der Fragen nach dem Geschichtsbegriff, der Methodik, der Rolle der Historikerin und des Historikers, dem Status von

29 | Vgl. beispielsweise Dils/Cooper Albright: *Moving History/Dancing Cultures* 2001. Konzipiert als Lehrbuch für den Unterricht, versammelt der Band eine grösstmögliche Breite an Themen und Ansätzen, die jeweils thematisch gebündelt und kurz eingeführt werden. Eine praktische Anleitung bietet zum Beispiel Layson, June: *Writing Dance History*. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 231-251.

30 | Vgl. zum Beispiel Berg: *The Sense of the Past* 1999.

31 | Vgl. exemplarisch Burt, Ramsay: *The Specter of Interdisciplinarity*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 41/1, 2009, S. 3-22; Hardt, Yvonne: *Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 43/1, 2011, S. 27-42; Klein, Gabriele: *Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung*. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 5-12. Sörgel, Sabine: *Von der Manie zur Melancholie. Tanzhistoriographie im kulturhistorischen Vergleich*. In: *Forum Modernes Theater*. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 19-28; Thurner, Christina: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008. Weiter auch das Themenheft Brooks, Lynn Matluck; Meglin, Joellen A. (Hg.): *Preserving Dance as a Living Legacy*. In: *Dance Chronicle*. Nr. 34/1, 2011. Im französischen Sprachraum beispielsweise Pouillaude, Frédéric: *Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite*. In: *Ce qui fait danse: De la plasticité à la performance. La Part de l'Œil. Revue annuelle de pensée des arts plastiques*. Nr. 24, 2009, S. 27 - 33.

32 | Anzumerken ist, dass ›Tanzgeschichte‹ nicht in allen Wissenschaftstraditionen gleich konturiert ist. Alexandra Carter differenziert zwischen dem breiten thematischen und methodologischen Rahmen innerhalb der ›Dance Studies‹ sowie einem etwas enger gefassten Begriff in Großbritannien, Australien und Neuseeland. Hier werde Tanzgeschichte sowohl als spezifische Disziplin wie auch integriert innerhalb der ›Dance Studies‹ betrieben; allgemein konzentriere sich zudem die Forschung auf das 20. Jahrhundert. In Europa hingegen werde Tanzgeschichte vorrangig als eigenes Fach gefasst und fokussiere frühe Tanzformen. Vgl. Carter, Alexandra: *Making History. A general Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 7f

Fakten und Dokumenten sowie der Konzeption und dem Umgang mit Wissen nachzeichnen. Unter den Aspekten der Geschichte als Erzählung, der Frage nach Zugängen und Ordnungsmustern, nach Dokumenten und deren Selektion sowie dem Rollenbild und Forschungsverständnis werde ich im Folgenden den Diskurs historisch nachzeichnen und mit Blick auf die historiografischen Praktiken in der Choreografie diskutieren.

(Fussnote). Zu der Fachtradition im deutschsprachigen Raum vgl. Manning/Ruprecht: *New German Dance Studies* 2012.

Geschichte als Erzählung

Zeiten und Phänomene können grundsätzlich nicht ohne eine Strukturierung beschrieben werden. Eine Wiederholung im Sinne eines mimetischen Abbilds von Vergangenheit ist nicht möglich, es braucht für die Vermittlung von Geschichte gewisse Ordnungssysteme, die nach vorab festgelegten Kriterien funktionieren. Auf diesen Umstand verweist Alexandra Carter, wenn sie schreibt: »The writing of history is the writing of stories about the past.«³³ Das ›Schreiben von Geschichte‹ – die ›Historiografie‹ – weist als Strukturmerkmal narrative Formen auf, das heißt Ereignisse und Erfahrungen erhalten mittels einer Erzählstruktur eine Form, die wiederum bestimmte Ordnungen festlegt und bestimmte Bedeutungen generiert. Diese Sichtweise von der ›Geschichte als Erzählung‹ findet ihren prominentesten und radikalsten Vertreter in Hayden White, dessen Theorie paradigmatisch für den auch als ›Linguistic turn‹ beschriebenen Umbruch in den 1970er Jahren steht und die oben skizzierten Veränderungen massgeblich mitgeprägt hat.³⁴ Ausgehend von der Analyse von Klassikern des Historismus arbeitet der US-amerikanische Literaturwissenschaftler narrative Erklärungsmuster und ideologische Implikationen in der Geschichtsschreibung heraus. Ausgangspunkt bildet dabei die Tatsache, dass dasselbe historische Ereignis unterschiedlich interpretiert werden kann und auch dann noch plausibel erscheint, wenn sich zwei Interpretationen gegenseitig ausschließen. White folgert daraus, dass jede Darstellung historischer Zusammenhänge zwingend narrativ sei und nie eine ›historische Wahrheit‹ beschreiben könne.³⁵ Er unterscheidet drei Interpretationsebenen in der Geschichtsschreibung, die alles Faktische immer schon zur Fiktion machten: Erstens würden Historikerinnen und Historiker ihrem Material in einer ›Er-

33 | Carter: *Destablising the Discipline* 2004, S. 10-19. Mit der Herausbildung der akademischen Tanzwissenschaft im deutschsprachigen Raum scheint sich dies allerdings zusehends zu wandeln.

34 | Vgl. hierzu und zum Folgenden White: *Metahistory* 1991 und White: *Auch Klio dichtet* 1991.

35 | Vgl. White: *Auch Klio dichtet* 1991, insbesondere S. 89ff.

zählstruktur« mit Anfang und Ende eine erkennbare Form geben. Zweitens würden Erklärungsparadigmen angewendet, die in je spezifischer Gestalt, Ausrichtung und Ausdrucksform das Material interpretierten. Drittens seien ideologische Implikationen wirksam, die sich implizit oder explizit in der Geschichtsschreibung niederschlagen würden.

White betrachtet die Historie gewissermaßen als der Rhetorik zugehörig. Die Sprache, so seine These, lege bereits die Bedingungen der Möglichkeit von historiografischen Aussagen fest, indem sie gewissen tropologischen Deutungsmustern (d.i. der Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie) folge, die als »vorgegebene metaphorische Potenz«³⁶ jeder sprachlichen Artikulation innewohnen. Er verlangt deshalb, dass der sprachlichen Leistung von Geschichtsdarstellungen und ihrer Faktizität mit großer Skepsis zu begegnen sei. Historikerinnen und Historiker müssten nicht nur ihre theoretischen Prämissen mitbedenken, sondern ebenso sehr deren Zustandekommen aufgrund sprachlicher Muster.

Insofern stellt Whites Theorie eine sprachliche Metatheorie dar. Er geht sogar so weit zu sagen, dass Geschichte nicht nur kontingent und konstruiert sei, sondern mit Literatur gleich zu stellen: »[I]n general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences.«³⁷ Geschichtsschreibung kommt in dieser Konzeption also einer fiktional-literarischen Form nahe. In diesem Umstand liegt mit ein Grund, weshalb seine Theorie für die Geschichtsschreibung von künstlerischen Ausdrucksformen wie beispielsweise dem Tanz so anschlussfähig erscheint und verschiedentlich aufgegriffen wird.³⁸

In den choreografischen Historiografien finden sich die Parameter der Erzählung, der Konstruktion und der strukturellen Implikation von Geschichtsschreibung wieder, wie sie White Anfang der 1970er Jahre herausgearbeitet hatte. Sie betreffen unter anderem die Annahme von narrativen Strukturen in der Geschichtsschreibung und den damit verbundenen grundlegend konstruktiven Charakter von Geschichte. Susan L. Foster entwickelte den Ansatz für

36 | Koselleck, Reinhart: Einführung. In: White, Hayden: Auch Klio dichtet Oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986, S. 5.

37 | White, Hayden: Historical Texts as Literary Artifact. In: Budd, Adam (Hg.): The Modern Historiography Reader. Western Sources. London/New York 2009, S. 351 (Hervorhebung im Original).

38 | Vgl. zum Beispiel Carter: Rethinking Dance History 2004; Foster: Choreographing History 1995; Hardt: Staging the Ethnographic of Dance History 2011.

die Tanzforschung insofern weiter, als sie Tanz als lesbaren Text konzipierte, der gleich wie der Körper von kulturellen und diskursiven Mustern geprägt sei.³⁹ »A body, wether sitting writing or standing thinking or walking talking or running screaming [sic!], is a bodily writing. Its habits and stance, gestures and demonstrations, every action of its various regions, areas, and parts – all these emerge out of cultural practices, verbal or not, that construct corporeal meaning«, schreibt sie.⁴⁰ Das heißt, Körper lassen sich auf ihre Konstruktion von Bedeutung hin analysieren, wie ich auch im vorangehenden Kapitel unter den Aspekten Gedächtnis, Archiv, Wissen und Technik herausarbeitete. Insofern, als choreografische Praktiken und körperliche Darstellungen als Texte lesbar sind, können in Analogie zu der poetologischen Strukturanalyse Whites auch die körper- und bewegungstechnischen Muster, die einer Choreografie vorausgehen, analysiert werden. Die körperlichen Artikulationen der Tanzenden verweisen demnach auf ihre je körpertechnischen Bedingungen der Möglichkeit von Geschichte. Darin wiederum zeichnen sie sich als Archive im Sinne Foucaults aus: Ihre (körperliche) Bedingtheit und kulturelle Konstruktion rückt in den Fokus der choreografischen Historiografien. Dieser Umstand wurde in der vorliegenden Untersuchung mit Susan L. Fosters Typologie der Tänzerinnen- und Tänzerkörper anhand von Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe herausgearbeitet, indem Choreografie als eine Form der Theoretisierung verstanden wurde. »Dance making theorizes physicality«, so Foster, und »dancing presents that theory of physicality.«⁴¹ In diesem Sinne wurden die Choreografien Charmatz' auf ihre Theoretisierung von Körperkonzepten hin untersucht und die Aufführung auf ihre Artikulationsform hin. Whites Ansatz einer ›Geschichte als Erzählung‹ erhält also so gesehen auch Bedeutung für die analytischen Kategorien, welche auf alle Formen von Geschichtsschreibung – auch diejenigen der choreografischen Historiografien – angewendet werden können (und sollen).

Wie konstituiert sich das Bild eines historischen Ereignisses, wenn die Erinnerung von Zeitzeugen höchst subjektiv, lückenhaft und widerprüchlich ist? Wenn Geschichte nicht nur aufgrund von ›Fakten‹ erzählt werden kann, sondern Mythen und Traditionen ebenso eine wesentliche Rolle spielen wie Narrationen und ihrerseits konstruierte Dokumentationen (wie die Aufführungsgeschichte des *Faune* zeigt), mit welcher und was für einer Geschichte

39 | Vgl. Fosters Analysemodell *Reading Dancing*, Foster, Susan L.: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley/Los Angeles/London 1986.

40 | Foster, Susan L.: *Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies*. In: Dies. (Hg.): *Choreographing History*. Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3.

41 | Foster, Susan L.: *Choreographies of Gender*. In: *Chicago Journals*. Nr. 24/1, 1998, S. 10.

haben wir es dann zu tun? In den Arbeiten von Olga de Soto und dem Quatuor Albrecht Knust werden die konstruktiven und fiktionalen Anteile in der Re-Konstruktion eines historischen Tanzereignisses (in dem Fall von *Le jeune et la mort* (1946) und *L'après-midi d'un faune* (1912) choreografisch, filmisch und diskursiv auf der Bühne ausgestellt. Die Choreografien verweisen darauf, dass das Verständnis von Quellen und die Interpretation derselben, die Form der Darstellung, die daraus abgeleiteten Schlüsse und Bedeutungen sowie die jeweils wirksamen Haltungen grundsätzlich divergieren und massgeblich Einfluss haben auf die Historikerinnen und Historiker und damit auf die Erzählung der Geschichte(n).⁴² In ihren eigenen Praktiken stellen sie diese Sichtweise nicht nur zur Diskussion, sie tragen ihr auch selbst Rechnung. Dies gilt es im Folgenden weiter zu vertiefen.

NARRATIVE MUSTER IN DER CHOREOGRAFISCHEN PRAXIS

Die historiografischen Praktiken in der Choreografie weisen die Erzählung von Tanzgeschichte in ihrer jeweiligen choreografischen und dramaturgischen Konzeption als komplexe Konstruktion aus, für welche die Erinnerungs- und Imaginationsleistung aller Beteiligten – der Historikerinnen und Historiker, der Chronistinnen und Chronisten, Rezipientinnen und Rezipienten – konstitutiv ist. Dies zeigt sich in den Collagen von Foofwa und Lebrun ebenso wie in denjenigen von Olga de Soto (hier in der Filmmontage umgesetzt) oder beim Quatuor Albrecht Knust in der Kombination verschiedener Rekonstruktionsmodi. Alle diskutierten Stücke enthalten narrative Elemente, indem sie entweder biografische Anekdoten und Erinnerungen erzählen oder aber das Gezeigte kommentieren und diskursiv rahmen (bei Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe allerdings nur marginal). Mitunter wird die Narration zur zentralen Präsentationsform selbst: Bei Olga de Soto beispielsweise, wenn sie ihre Zeitzeugen vor laufender Kamera erzählen lässt, beim Quatuor Albrecht Knust, durch den Einbezug von Zeitzeugen.

Als Format findet sich die Erzählung außerdem in Form der Lecture Performance wieder.⁴³ Diese kombiniert oftmals autobiografische Erzählungen mit performativen Darstellungsformen in einer »Veflechtung von Sagen und

42 | Diese Haltungen – Whites ideologische Implikationen – schlagen sich in Fosters Analysemodell *Reading Dancing* als »Modi der Repräsentation« nieder, vgl. Foster: *Reading Dancing* 1986, S. 65-76.

43 | Zum Format der Lecture Performance vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld 2010, S. 45-61; Ernst, Wolf-Dieter: *Die Lecture-Performance als dichte Beschreibung*.

Zeigen«, wie Gabriele Brandstetter schreibt.⁴⁴ Sie stellt fest, dass das Format im Tanz seit den 1990er Jahren vor allem dazu eingesetzt werde, um auf das Imperfekte und Widerständige des Körperlichen hinzuweisen und ein ›Nicht-Gelingen‹ herauszustellen. Dies geschehe gerade in der Reibung zwischen ›Sagen‹ und ›Zeigen‹. In den diskutierten Stücken ist diese Reibung tatsächlich zentral. Und zwar wird je nach Stück verschieden auf das Nicht-Gelingen einer Aneignung, Erinnerung oder Übertragung von Vergangenheit aufmerksam gemacht: In Form von Kommentaren, Überzeichnungen, Parodien, in der Ausstellung der Konstruktion oder auch durch das Nicht-Tanzen, wie es in radikaler Form Olga de Soto zeigt.⁴⁵ Bei Boris Charmatz reiben sich verschiedene Körpertypen mit historischen und fotografischen Vorlagen, deren Differenzen am deutlichsten im Gesamtkontext der unterschiedlichen Versionen von *Flip Book* mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern, Amateuren und ehemaligen Cunningham-Tänzerinnen und -tänzern zum Tragen kommen. Die Tanzgeschichte wird in der Differenz zu den Vorlagen evident. Bei der Verflechtung der körperlichen und diskursiven Praktiken handelt es sich also zugleich um eine Differenzierung: Das Eine markiert gerade das Andere.

Diesen für Lecture Performances konstitutiven »Spalt zwischen Sagen und Zeigen«⁴⁶ machen sich folgende Beispiele zunutze: In Jérôme Bels *Soli* sprechen die Tänzerinnen und Tänzer sowohl abwechselnd frontal zum Publikum und berichten über ihre biografischen Verschränkungen mit der tänzerischen Laufbahn wie sie tanzend Ausschnitte aus historischen Choreografien zeigen.⁴⁷ Janez Janša wiederum bringt in *Fake it!* Erzählformen auf die Bühne, um den konzeptionellen Rahmen seines Stückes offenzulegen. In seiner Verschränkung von Sprache, Schrift und Bewegung wird dabei nicht nur die Distanz zum angeeigneten, fremden Bewegungsmaterial deutlich. Er erläutert, in einer doppelten Negation, die Tanzgeschichte auch als eine in Slowenien abwesende Geschichte, und zwar indem er deutlich macht, was zu dem Zeitpunkt alles in Slowenien *nicht* gesehen werden kann. Gerade in diesen verschiedenen

In: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie: *TheorieTheaterPraxis*. Berlin, 2002, S. 192-201; Peters, Sybille: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld 2011.

44 | Brandstetter: *Tanzen Zeigen* 2010, S. 49.

45 | Auf das Konzept der Negativität beziehungsweise der Negation im zeitgenössischen Tanz verweisen beispielsweise Husemann: *Ceci est de la danse* 2002; Kruschko: *OB?SCENE* 2005; Lepecki: *Exhausting Dance* 2006; Siegmund: *Abwesenheit* 2006. Zu einer Kritik desselben vgl. Schellow: *Zu zwei Diskurs-Choreographien* 2013.

46 | Brandstetter: *Tanzen Zeigen* 2010, S. 55.

47 | Auch Martin Nachbar greift in *Urheben_Aufheben* (2004/2008) auf das Format der Lecture Performance zurück, wenn er an der Wandtafel mit Kreide sein Nicht-Gelingen der Verkörperung von Dore Hoyers *Affectos Humanos* darlegt und dieses abwechselnd grafisch, verbal und räumlich-tänzerisch auf der Bühne demonstriert.

Formen der Distanzierung – zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Erinertem und Vergessenem (beispielsweise bei Olga de Soto und Janez Janša), zwischen verschiedenen historischen Positionen, Körpertechniken und Körperkonzepten (bei Boris Charmatz oder Foofwa und Lebrun) – manifestiert sich das eigentliche Paradox der Geschichtsschreibung: Nämlich der Versuch, der wahrgenommenen, sich ständig wandelnden Vergangenheit mittels nachträglicher Strukturierung, Ordnung, Selektion und Repräsentation habhaft zu werden.⁴⁸

Damit ist ein wesentliches Paradox der Geschichtsschreibung benannt, das in der Tanzforschung diskutiert und in der Tanzpraxis der choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte produktiv gemacht wird: Es gibt keine historische ›Wirklichkeit‹, die in der Geschichte rekonstruiert werden kann.⁴⁹ Sie wird als *wahrgenommene* ›Wirklichkeit‹ höchsten in der Geschichtsschreibung erzeugt. Genau darauf beharren die historiografischen Choreografien in mehrfacher Hinsicht: Sie weisen Tanzgeschichte auf formaler und inhaltlicher Ebene als konstruktiv, fiktional und imaginär aus – mittels Erzählung, mittels Gegenüberstellung verschiedener Darstellungsformen, mittels nicht kongruenter Körperkonzepte und dem Aufzeigen divergenter, nicht zur Deckung zu bringender Positionen. Sie folgen damit weitgehend einer poststrukturalistischen Lesart von Geschichte, welche die Existenz einer empirischen ›Wirklichkeit‹ grundsätzlich verneint.⁵⁰

Die Form der Narration in den choreografischen Praktiken folgt dem Muster der ›kleinen Erzählung‹, wie sie Gabriele Brandstetter und Christina Thurner für den zeitgenössischen Tanz der letzten 20 Jahre als paradigmatisch herausgearbeitet haben.⁵¹ Es würden keine großen Lebensentwürfe oder zusammenhängende Geschichten mit Anfang und Ende wiedergegeben, sondern das Erzählen sei geprägt durch Lücken, brüchige Muster und splitterhafte Fragmente, die zudem »locker gefügt« seien.⁵² Eine besondere Stellung erhalte dabei das Anekdotische als die kleine pointierte Geschichte: »Eine(r) tritt gleich-

48 | Koselleck, Reinhart: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Berlin 2010, S. 19f.

49 | Koselleck: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte 2010, S. 17ff.

50 | Vgl. dazu exemplarisch wiederum White: Auch Klio dichtet 1991.

51 | Brandstetter, Gabriele: Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre. In: Dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005, S. 116-133; Thurner, Christina: Narrative Spielarten. Es war einmal – Eine Erzählung. In: Rosiny, Claudia; Clavadetscher, Reto (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Bern 2007, S. 32-42.

52 | Brandstetter, Gabriele: Selbst-Beschreibung. Performance im Bild. In: Dies.: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Berlin 2005, S. 130.

sam an die Rampe, die Erzählung wird gesprochen [...]«, so Brandstetter.⁵³ Sie beschreibt damit, was sowohl für Jérôme Bels Tanzsoli als auch für manche Szene bei Janez Janša oder Foofwa und Lebrun gilt und unter dem Format des Lecture Performance bereits herausgestellt wurde: Das ›Sagen‹ wird hier mitunter zu einer Anekdote, die das ›Zeigen‹ unterbricht beziehungsweise umgekehrt, das ›Zeigen‹ tritt in das ›Sagen‹ ein in Form einer ›kleinen Geschichte‹. Als getanzte und erzählte, unvollständige und kontingente ›kleine Geschichten‹ findet sich das Anekdotische so in den hier diskutierten Beispielen abermals wieder.

In Bezug auf die choreografischen Reflexionen und ihren Einsatz des Anekdotischen ist von zentraler Bedeutung, dass dieses ›Erzählen‹ als reflexiver Akt zu verstehen ist: Nicht das, was das Leben bereithält, ist gemäß Brandstetter Gegenstand der Inszenierung, sondern die Schreibung, die Erzählung und Erzählbarkeit selbst.⁵⁴ Die Anekdote bedeute eine Reflexion »jener anekdotischen Koppelung, durch die *story* und *history* in ein fragiles Verhältnis gesetzt werden. Durch Narrationen, die als kleine, unvollständige, kontingente Geschichten die Ordnung – das geschlossene Narrativ – eines totalisierenden Systems von Geschichte unterbrechen.«⁵⁵ So manifestiert sich im anekdotischen Erzählen neuerlich jene Reflexivität, die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit als paradigmatisch für den zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren herausgestellt wurde.

Das Bild der Anekdote, die sich in die Lücke zwischen das Faktum und die Fiktion schiebt, zeigt sich besonders deutlich bei de Sotos Zeitzeugenmontage, in der Gegenüberstellung verschiedener Rekonstruktionsprinzipien und deren ›Erzählung‹ beim Quatuor Albrecht Knust oder in Jérôme Bels fingierten Autobiografien. Wie beschrieben, fügt Bel das Anekdotische hier als Vertrauensbeweis in seine Kritik an der institutionellen Tanzgeschichte ein und verleiht also der Fiktion (auf der Bühne) den Eindruck des Faktischen. In der Figur des Bruchs findet sich der Modus der Distanzierung wieder, der im Zusammenhang mit allen in der vorliegenden Untersuchung diskutierten Stücken bedeutend ist. Er erfordert vom Publikum eine Imaginationsleistung und will dessen Reflexion anregen, in dem Sinne, dass die genannten Lücken und Brüche wahrgenommen und selbst geschlossen werden müssen.⁵⁶

Die choreografischen Reflexionen entsprechen also mit in ihren Collagen, Montagen, Revues und Lecture Performances sowie in ihren Verschränkungen von Gesprochenem, Geschriebenem und Getanztem nicht nur den para-

53 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 130.

54 | Vgl. Brandstetter: Selbst-Beschreibung 2005, S. 109.

55 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 121 (Hervorhebung im Original).

56 | Auf diesen Umstand im Zusammenhang mit der Narration im zeitgenössischen Tanz verweist weiter auch Thurner: Narrative Spielarten 2007, S. 38.

digmatischen Erzählformen des zeitgenössischen Tanzes seit den 1990er Jahren. Sie thematisieren diese Aspekte überdies explizit und verweisen so – wie bereits mehrfach dargelegt – auf grundlegende historiografische Fragen nach der Darstellbarkeit von Vergangenem, der (Un-)Möglichkeit der Verkörperung oder auch nach der Interpretationsleistung der Historikerinnen und Historiker.

Zugänge und Ordnungsmuster

Tanzgeschichtsschreibung kann gemäß den bisherigen Ausführungen als ein Akt der Festlegung und der Bedeutungsgenerierung verstanden werden. Das heißt, es werden Methoden und Praktiken einschließlich einer selbstreflexiven Grundhaltung verwendet, die Geschichte nach bestimmten Kriterien und Gewichtungen nachträglich strukturieren. Ordnungskategorien werden also ›gemacht‹ und gehen nicht ›natürlich‹ aus Ereignissen hervor.⁵⁷ Dies hat zur Folge, dass alles, was sich nicht in die aus der gewählten Methode hervorgehende Ordnung fügt, durch das Raster fällt und damit weitgehend aus den Geschichtsbüchern und aus dem Gedächtnis verschwindet. Den Historikerinnen und Historikern kommt in der Folge im doppelten Sinn eine bedeutende Rolle zu: Je nach dem, welche Ordnung er/sie anwendet, wird Geschichte anders dargestellt. Sie setzt Anfänge und Enden, die so nie stattgefunden haben; sie hebt einzelne Ereignisse hervor und schließt andere aus; sie stellt bestimmte Bezüge her und isoliert zugleich; sie gewichtet und reiht auf, was eigentlich gleichzeitig geschehen ist.

Diese Interpretationsmuster gehen aus verschiedenen Parametern hervor, von denen dasjenige der zeitlichen Ordnung das geläufigste ist.⁵⁸ Es schlägt sich nieder in Form von Periodisierungen chronologischer, struktureller oder peripetischer Art, wie sie in der Epochenbildung hervorgebracht werden.⁵⁹ Damit ist ein weiterer Kritikpunkt an der traditionell betriebenen (Tanz-)Geschichtsschreibung genannt: Eine Periodisierung und Kategori-

57 | Vgl. dazu auch Postlewait, Thomas: *The Cambridge Introduction to Theatre History*. Cambridge 2009, S. 2.

58 | Vgl. Adshead-Lansdale, Janet: *The Dance History Literature. A Reader's Guide*. In: Dies.; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 32-41; Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008.

59 | Steinwachs, Burkhardt: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hg): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt a.M. 1985, S. 313.

sierung geschichtlicher Ereignisse ordnet Geschichte auf einer Zeitachse, die in der Regel in einzelne Abschnitte unterteilt und als Kontinuum gefasst wird. Die Vergangenheit existiert so gesehen im Nachfolgenden fort. Geschichte wird demnach als sich teleologisch, kausal-linear entwickelnd verstanden.⁶⁰

Eine Folge daraus sind Totalisierungs- und Homogenisierungstendenzen, die seit den 1970er Jahren in der Geschichtsschreibung grundsätzlich kritisiert werden.⁶¹ Dass es die *eine* Geschichte, die sich als chronologisches Kontinuum darstellen lässt, nicht geben kann, sondern nur deren viele, gehört inzwischen zu einem Allgemeinplatz der Geschichtstheorie.⁶² Schließlich sei, so hält der Literaturwissenschaftler Burkhart Steinwachs 1984 fest, »der Komplexität gesellschaftlicher Prozesse [...] mit den Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen der *einen* Geschichte nicht mehr beizukommen.«⁶³ Er schreibt damit fort, was der Französische Philosoph Jean-François Lyotard 1979 in *La condition postmoderne* ausgearbeitet hatte: »Le recours aux grands récits est exclu; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l'Esprit ni même à l'émancipation de l'humanité comme validation du discours scientifique postmoderne. Mais, on vient de le voir, le »petit récit« reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative, et tout d'abord dans la science.«⁶⁴ Lyotard erachtet anstelle einer monolithischen Geschichtsschreibung nurmehr subjektive und plurale Formen als adäquate Darstellungsmittel. Sie ersetzen die eine Geschichte durch kleine Geschichten und würden das kausal Verbindende mittels zeitlicher Brüche und Wechsel der Perspektiven auflösen. Für die historischen Wissenschaften ergibt sich daraus das Diktum der Partialität anstelle von Totalität, der Pluralität und Differenz, die an die Stelle der Homogenität tritt, der Kontingenz, anstatt der teleologischen Notwendigkeit und der Diskontinuität statt linearer Kontinuität.⁶⁵

60 | Kritik daran äußern beispielsweise Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994; Carter: *Destablising the Discipline* 2004; Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008; Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008.

61 | Vgl. exemplarisch Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.

62 | Steinwachs: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?* 1985, S. 317.

63 | Steinwachs: *Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?* 1985, S. 317 (Hervorhebung im Original).

64 | Lyotard: *La condition postmoderne* 1979, S. 63.

65 | Vgl. hierzu auch Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 15.

Ein Blick auf die Entwicklungen in der Tanzgeschichte macht deutlich, dass hier tatsächlich komplexe Zeitstrukturen am Werk sind, die diese »neuen Ordnungskriterien« der Historie längst einfordern.⁶⁶ Sie korrespondieren zudem mit den narrativen Mustern, welche in der Tanzpraxis seit den 1970er Jahren zu beobachten sind. So ist das Prinzip der Montage und Collage bereits im Deutschen Tanztheater und im US-amerikanischen Postmodern Dance bedeutsam.⁶⁷ Im zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren zeigt es sich allerdings noch konsequenter und radikaler als »fragmentierte und verschobene Narrationen«, wie Thurner feststellt.⁶⁸ Im Zusammenhang mit der Diskussion um das Verhältnis von Faktizität und Fiktion in der Geschichtsschreibung wurde bereits auf das »Erzählen« in den untersuchten Choreografien hingewiesen. Unter dem Aspekt der Zeitlichkeit lassen sich darin weitere Implikationen einer kritischen (Tanz-)Geschichtsschreibung herausstellen. Es handelt sich durchwegs um ein fragmentiertes Erzählen, um kleine, diskontinuierliche Geschichten, die nicht linear, sondern sprunghaft und ungerichtet verfahren. Die historiografischen Praktiken bilden also keineswegs geschlossene Narrative, sondern präferieren in Gegenteil das Anekdotische (besonders virulent bei Olga de Soto, Jérôme Bel, Janz Janša, aber auch bei Foofwa und Lebrun). Wie weiter oben ausgeführt, manifestiert sich gerade darin eine Bruchstelle zwischen Fakten und ihrer erzählenden Ordnung. Die Anekdote ist die kleinste historiografische Einheit, die »ereignismächtige Erzählkraft entfaltet«, und zwar indem sie eine teleologische und daher zeitlose Erzählung unterbricht im Sinne einer Öffnung, wie Brandstetter im Anschluss an Joel Fineman herausarbeitet.⁶⁹

In der tanzhistorischen Literatur hingegen scheint nach wie vor eine Tendenz zur Homogenisierung und zur Darstellung von Kontinuität und Linearität vorzuherrschen. Zwei tanzwissenschaftliche Untersuchungen verweisen beispielhaft auf diesen Umstand und sollen hier kurz erläutert und mit den Beobachtungen aus anderen Studien ergänzt werden. Die britische Tanzwissenschaftlerin Janet Adshead-Lansdale untersuchte 1983 und überarbeitet 1994 englischsprachige, monografische Tanzgeschichten auf ihre Darstellungsmodi hin.⁷⁰ Noch 2008 werden diese Resultate durch die Analyse von deutschen,

66 | Thurner: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte 2008, S. 15.

67 | Vgl. zum Deutschen Tanztheater exemplarisch Schlicher: TanzTheater 1987, und zum Postmodern Dance Banes: Terpsichore in Sneakers 2006 sowie Burt: Judson Dance Theater 2006.

68 | Thurner: Narrative Spielarten 2007, S. 34.

69 | Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen 2005, S. 120.

70 | Vgl. Adshead-Lansdale: The Dance History Literature 1994.

angelsächsischen und französischen Schriften speziell zum europäischen Modernen Tanz von Gabriele Klein weitgehend bestätigt.⁷¹

Als häufigste Darstellungsform machen sowohl Adshead-Lansdale wie Klein diejenige von Entwicklungen in einer zeitlichen Verortung aus, und zwar über jeweils große zeitliche und geografische Räume hinweg.⁷² Das Geschichtsverständnis zeigt sich darin als ein teleologisch fortschreitendes, in dem sich Tanz aus »niedrigeren« kulturellen, sozialen und religiösen Formen entwickelt habe und sozusagen in der westlichen Bühnentanzform kulminiere. Andere Autorinnen und Autoren stützen die Beobachtungen in Bezug auf die Tanzgeschichtsliteratur. So stellt Christina Thurner als dominierendes Ordnungsmuster für das tanzhistorische Feld insgesamt »Epochen, Perioden, Bewegungen, Schulen, Generationen«⁷³ fest, und auch die US-amerikanische Tanzwissenschaftlerin Linda J. Tomko bezeichnet es als die grösste Herausforderung an die Tanzgeschichte, von einem teleologisch-linearen Fortschrittsdenken weg zu kommen und stattdessen Veränderungen als Kontingenzen und Brüche zu konzipieren.⁷⁴ June Layson plädiert ebenfalls dafür, atypische Formen und Widersprüchlichkeiten nicht zu vernachlässigen oder gleichzumachen zugunsten eines einheitlichen Ganzen, sondern mit Blick auf eine Darstellung aller Facetten eines bestimmten Genres mit zu berücksichtigen.⁷⁵

Ein Blick auf neuere tanzhistorische Literatur zeigt, dass sich die Kritik an solch umfassenden Geschichtskonzeptionen in der Forschungspraxis allmählich niedergeschlägt. Die meisten »Weltgeschichten« sind älteren Datums, wie die beiden Untersuchungen und ein Blick auf neuere Publikationen zeigen.⁷⁶ Gleichwohl bleibt der Modus der Periodisierung die vorherrschende Ordnung

71 | Vgl. Klein: *Inventur der Tanzmoderne*. 2008.

72 | Vgl. Vgl. Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994, S. 32, sowie Klein: *Inventur der Tanzmoderne*. 2008, S. 5.

73 | Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 17.

74 | Vgl. Tomko: *Considering causation and conditions of possibility* 2004, S. 80.

75 | Beispielsweise schlägt Layson vor, die Geschichte des Balletts nicht als eine graduell sich entwickelnde und fortschreitende zu beschreiben, in der die jeweiligen Innovationsschübe klar identifizierbar, lokalisierbar und benennbar seien, sondern ihre willkürlichen und abweichenden Ausprägungen zu betonen. Vgl. Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 11.

76 | Ausnahmen bilden zum Beispiel Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Stuttgart/Weimar 2001; McCormick, Malcolm; Reynolds, Nancy: *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven/London 2003; Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, mit 101 Choreographenporträts. Berlin 2002; Stabel, Rolf: *Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten*. Berlin 2010.

in der Tanzgeschichtsschreibung, wie die hier referierten Autorinnen und Autoren übereinstimmend festhalten. Das heißt, die Tanzgeschichtsschreibung greift in der Regel einzelne Perioden heraus und stellt eine oder mehrere Entwicklungslinien darin vor, wobei zahlreiche Varianten zu finden sind. Der Theaterhistoriker Thomas Postlewait zählt beispielsweise 22 mögliche Periodisierungsmuster für Theater und Performance auf. Deren Gültigkeit jenseits eines interpretativen Werts zweifelt er allerdings ebenso an wie die Übertragbarkeit und Praktikabilität der einzelnen Ordnungen überhaupt: »[I]f we select the formal styles of drama and performance, are we then committing ourselves to aesthetic laws of immanent causation [...] that, irrespective of external conditions and events, organize and shape theatre development?«⁷⁷ Postlewait kritisiert insbesondere die einseitige Konzentration auf die formalen Elemente, die den Periodisierungen in der Regel zugrunde liegen. So erfolgten Periodisierungen meist gemäß bestimmten Stilmerkmalen. Weiter fragt er, aus welcher Perspektive Periodisierungen überhaupt vorgenommen und mit welcher argumentativen Begründung dadurch entstehende Hierarchisierungen legitimiert würden. Postlewait's kritische Fragen, die er explizit auch in Bezug auf Tanzgeschichte verstanden haben will, treffen sich mit der Kritik der hier diskutierten tanzwissenschaftlichen Texte.

Eine zweite, weit verbreitete Herangehensweise an die Tanzgeschichte bildet die personenorientierte.⁷⁸ Sie befasst sich mit Leben und Werk vor allem von Choreografierenden und Tanzenden, aber auch von Kritikerinnen und Kritikern sowie Theoretikerinnen und Theoretikern. Gabriele Kleins Untersuchung für die europäische Tanzgeschichte der Moderne bekräftigt diese Beobachtung. Die Geschichte des Tanzes werde vorrangig als eine Geschichte herausragender Tänzer/Choreografen erzählt.⁷⁹ »Tanzgeschichte wird aus dieser Perspektive als Personen- und nicht als Strukturgeschichte vorgestellt oder anders ausgedrückt: Die historischen Einzelfakten oder Einzelwerke werden ganz im Sinne des Individualitätskonzepts der modernen Gesellschaft als Einzelleistungen archiviert. Sie werden damit weder eingebettet in einen kollektiven Schaffensprozess, durch den sich gerade zeitgenössische Tanzkunst auszeichnet noch kontextualisiert in das komplexe Netzwerk von künstlerischer Produktion und ihren kulturellen, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen, Prozessen und Ereignissen. Schließlich scheint sich bei einem evolutiven, auf Tanzkunst konzentrierten Geschichtskonzept die Kunstgeschichte

77 | Postlewait, Thomas: *The Criteria for Periodization in Theatre History* Author(s). In: *Perspectives in Theatre History*. Theatre Journal. Nr. 40/3, 1988, S. 306.

78 | Vgl. Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994, S. 36.

79 | Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 7.

des Tanzes allein aus sich selbst zu entwickeln [...]»⁸⁰ Hier erweisen sich die historiografischen Choreografien gerade als Gegenmodelle. Janez Janšas *Fake it!* beispielsweise gründet seine Recherche zwar tatsächlich auf paradigmatische Persönlichkeiten der Tanzgeschichte, allerdings dienen diese als Folie um vielmehr den Kontext zu verhandeln, in dem sie stattfinden. Auch Boris Charmatz' Cunningham-Studie verortet das in der Buchvorlage gezeigte Leben und Werk von Cunningham aus einer aktuellen Bezugnahme heraus – der Konfrontation und Ausstellung verschiedener Körperbilder und -konzepte. Biografische Angaben fließen in die diskutierten Stücke höchstens insofern ein als es diejenigen der Erzählenden sind: Jérôme Bel bringt die verschiedenen Tanzbiografien auf die Bühne, allerdings um einen Blick auf die Rahmenbedingungen ihrer Tanzkarrieren zu werfen.

Die Tanzwissenschaftlerin Shelley C. Berg bezeichnet das traditionelle Rollenbild des Tanzhistorikers/der Tanzhistorikerin als dasjenige eines »chroniclers of events and biographers of personalities«, wiewohl Aufgaben und Verantwortlichkeiten kontinuierlich neu erfunden und erweitert, überdacht und bearbeitet würden.⁸¹ Layson erklärt dieses Rollenbild folgendermaßen: Zum einen werde Geschichte als das kulturelle Erbe von je bestimmten Personen angesehen, das, ihnen zeitlich vorgängig, zur Identität beitragen würde. Zum Anderen würde der Wert von Geschichtsschreibung auch darin bemessen, dass die herzustellenden Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart Aussagen erlaubten über das Hier und Jetzt. Sie fügt der Rolle des »chronicler« allerdings auch noch diejenige des »interpreter«⁸² hinzu und verweist damit auf den konstruktiven Charakter von Geschichte und auf die Verantwortung, die Historikerinnen und Historikern durch die zu vollbringende Interpretationsleistung zukommt. Aus diesem an einzelnen Biografien festgemachten Geschichtsbild resultieren entweder diachrone oder synchrone Analysen von bestimmten Themen (oder choreografischen Formen), die je letztlich mit Kontinuität und Veränderung durch die Zeit beschäftigt sind.⁸³ In Bezug auf die von Adshead-Lansdale untersuchte Tanzgeschichtsliteratur ergibt sich für die biografisch fundierte Tanzgeschichte zudem der bedenkenswerte Befund, dass es dieser grundsätzlich an einer kritischer Haltung fehle: »They have been essentially adulatory and anecdotal until recent years, rarely critical. They continue to multiply in number and to take many different forms«, schreibt

80 | Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 8.

81 | Berg: *The Sense of the Past* 1999, S. 226.

82 | Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 4.

83 | Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 4.

sie.⁸⁴ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Geschichte des künstlerischen Tanzes in der Tanzhistoriografie nach wie vor weitgehend als eine Chronologie und/oder Typologie hergestellt wird, indem (europäische) Protagonistinnen und Protagonisten zu einzelnen Zeitphasen systematisch zusammengefasst werden.

John O. Perpener plädiert deshalb dafür, im Gegenzug zu einer personen- oder werkzentrierten Vorgehensweise einen auf Kontextualisierung und Ganzheitlichkeit fokussierenden Ansatz zu wählen, der den Kontext nicht nur als Hintergrundwissen versteht, sondern als das, was eine künstlerische Position oder ein Ereignis überhaupt hervorbringt und unsere Wahrnehmung davon formt.⁸⁵ In dieser Richtung gehen die diskutierten Beispiele vor: Sie fokussieren nie »nur« die verhandelten (historischen) Personen oder Ereignisse. Die anwesenden Tänzerinnen und Tänzer wirken im Gegenteil einseitigen Interpretationen immer schon entgegen. So gesehen kann die choreografische Tanzgeschichtsschreibung nie isoliert stattfinden. Allerdings könnte man sie gerade unter diesem Aspekt auch kritisieren, rückt durch den biografischen Fokus der Tanzenden und Choreografierenden doch immer zunächst die Perspektive einer Person ins Zentrum. Dies jedoch stets als solches gekennzeichnet und eingebettet in den Kontext einer weiterführenden Fragestellung.

84 | Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994, S. 37. Ein ebenfalls bedenkenwertes Resultat aus Adshead-Lansdales empirischer Studie ist der Befund, dass »much dance history writing is superficial and unverified, and that there is work to be done to raise the standard of historical writing about dance.« Vgl. Adshead-Lansdale: *The Dance History Literature* 1994, S. 40. Dieselben Vorwürfe äußert Hanna Järvinen in Bezug auf mangelnde Zitierweise, fehlende Archivarbeit und Quellenkritik, vgl. Järvinen: *Performance and Historiography* 2005, S. 139.

85 | Gemäß June Layson wird der Kontext meist in Form des »Zwiebelprinzips« berücksichtigt: Das heißt, die Historiker beginnen bei Leben und Werk einer Person und arbeiten sich von da ausgehend in weitere Bereiche vor, um den fokussierten Gegenstand schließlich (und erst in zweiter Linie) systematisch in seinem Kontext zu situieren (der Kontext wird Schicht um Schicht erst hinzugefügt). Vgl. Layson: *Historical Perspectives in the Study of Dance* 1994, S. 8. Dieses häufig bei Rekonstruktionen angewandte Vorgehen wird beispielsweise kritisiert in Preston-Dunlop/Sayers: *Gained in Translation* 2011, insbesondere S. 42. Vgl. dazu auch das Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion*.

»BEWEGLICHE« TANZGESCHICHTEN

Längst sind in der Tanzwissenschaft andere Modelle für die Geschichtsschreibung gefordert, die gerade das Partielle, Plurale, Kontingente und Diskontinuierliche von Tanz und Geschichte auch methodisch umsetzen. Geschichte, so schreibt beispielsweise Alexandra Carter, sei nicht einfach eine Linie von der Vergangenheit Richtung Zukunft: »[I]t is a web, a ›dispersing interplay‹ of discourses.«⁸⁶ Die Metapher einer netzartigen Struktur findet sich auch bei Gabriele Klein wieder: »Tanzgeschichte soll [...] als ein vielfach verzweigtes, mitunter gebrochenes, aber dennoch mit Struktureigentümlichkeiten ausgestattetes dynamisches Gebilde präsentiert werden, das zahlreiche, nicht eindeutige und eindimensional zuzuordnende Bezugspunkte ausweist.«⁸⁷

Christina Thurner schlägt im Anschluss an Reinhart Kosellecks Zeitschichten-Modell wiederum ein »Geflecht« vor: Es soll der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«⁸⁸, dem »über-, neben- und [...] ineinander« von Zeitschichten, nahe kommen und als noch auszuarbeitendes Modell ein »alternatives Denkbild zum vektoriellen Modell der chronologisch fortschreitenden (Entwicklungs-)Geschichte« bieten.⁸⁹ Anstelle einer Reduktionsleistung, wie dies gängige Periodisierungsformen vornehmen, propagiert Thurner gerade das Gegenteil, nämlich die Mehrdimensionalität und Komplexität geschichtlicher Ereignisse herauszustellen. Sie schreibt, dass dafür die Buchform möglicherweise nicht mehr das adäquate Medium sei. Vielmehr seien andere Strukturen gefragt, die eine räumliche, also eben eine »netz-«, »gebilde-« oder »geflecht-artige Darstellung erlauben. »Die live im Raum bewegte Kunstform Tanz fordert m.E. mehr noch als andere Künste räumliche oder zumindest an räumlichen Metaphern orientierte Vermittlungsmethoden, damit die spezifischen ästhetischen Traditionen und Zusammenhänge deutlich werden«⁹⁰, schreibt sie und plädiert für ein »choreographiertes Nebeneinander von bewegten Szenen«, das für die Tanzgeschichtsschreibung »gleichzeitig als *Darzustellendes* wie auch als *Modell* für die Darstellung« betrachtet werden könne.⁹¹

Mit diesen Überlegungen bereitet sie meines Erachtens choreografischen Formen von Geschichtsreflexionen, wie sie in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden, geradewegs das Terrain als sinnvolle und adäquate Formen der Darstellung von Tanzgeschichte. Ihre choreografisch-räumlichen Darstel-

86 | Carter: *Destablising the Discipline* 2004, S. 13.

87 | Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 5.

88 | Vgl. weiter Koselleck: *Vergangene Zukunft* 1989, S. 132.

89 | Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 15.

90 | Thurner: *Zeitschichten, -sprünge und -klüfte* 2008, S. 15.

91 | Thurner: *Raum für bewegliche Geschichtsschreibung* 2010, S. 11 (Hervorhebung im Original).

lungsmodi und das ›Bewegte‹ entsprechen nicht nur dem Dargestellten, sie bilden tatsächlich gleichzeitig auch das Modell der Darstellung. Die ›Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit‹ findet sich in den räumlichen, multiperspektivischen, dynamischen und im Sinne von Kunstwerken immer auch mehrdeutigen Strukturen der Choreografien wieder. Die von Thurner genannten, verschiedenen Zeitschichten sind als choreografisches Geflecht ebenso vorzufinden wie sie der Aufführung und den darstellenden Körpern als eine komplexe Gemengelage eingeschrieben sind.

Rebecca Schneider spricht in dem Zusammenhang von einem porösen, durchlässigen Gewebe, das sich in der körperlichen Wiederholung von historischen Ereignissen manifestiere, und vom Durchkreuzen, Verflechten und Berühren sowie von den zeitlichen Sprüngen und Synkopen – allesamt ›Bewegungen‹, die gerade in den Aufführungen durch und in der körperlichen Darstellung die Polarität von Vergangenheit und Gegenwart beziehungsweise Gegenwart und Zukunft aufzuheben vermögen.⁹² Folgt man diesen Überlegungen, scheinen die choreografischen Reflexionen mit ihren räumlichen und zeitlichen Strukturen die paradigmatischen Darstellungsmodi historischer Fragestellungen zu sein.

histoire(s) von Olga de Soto beispielsweise zeigt den Erinnerungsvorgang der Zeitzeugen als fragmentierte und rhythmisch komponierte zeitliche Ordnung, die im Bühnensetting wiederum in eine räumliche Ordnung gebracht wird. Die Choreografin bringt also die zeitlich komplexen Verschränkungen verschiedener Zeitebenen in eine choreografische Form der Darstellung. Foofwa und Lebruns revueartige Tanzgeschichte kann ebenfalls als ein Geflecht betrachtet werden. Kanonische und/oder biografisch motivierte historische Ereignisse werden unter bestimmten Aspekten zueinander in Beziehung gesetzt und in choreografisch ausgestalteten Szenen geordnet.

Das Prinzip der choreografisch-räumlichen Anordnung trifft so in unterschiedlicher Ausgestaltung auf alle untersuchten Beispiele zu. Dabei gilt: Die Mehrperspektivität wie auch die Subjektivität findet sich wieder durch die Vielstimmigkeit, die sich in der Auseinandersetzung verschiedener Tänzerinnen und Tänzer mit einer historischen Position ergibt. So wird die geforderte Pluralität für die Tanzgeschichtsschreibung in der multiplen Perspektivierung auf die jeweils zugrunde gelegte Fragestellung ebenso erfüllt wie in der Vielstimmigkeit ihrer tänzerischen und choreografischen Darstellung. Dies geschieht besonders evident wiederum in Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe und den pluralen Körperbildern, die darin zur Sprache kommen. Auch Foofwa und Lebrun inszenieren die Tanzgeschichte als eine potentielle, abhängig von der

92 | Vgl. Schneider: *Performing Remains* 2011, S. 30, sowie das Kapitel *Die Aufführung als Spur* der vorliegenden Untersuchung.

Wahrnehmung, Erinnerung und der Interpretation, ebenso das Quatuor Albrecht Knust. In den Tanzsoli von Jérôme Bel wiederum ist die Subjektivität besonders evident und ergibt sich die Mehrperspektivität durch das Ausstellen und Kommentieren der Differenzen zwischen dem historischen Material und der aktuellen Herangehensweise. Der Eindruck, dass es sich dabei um *die* Tanzgeschichte handeln könnte, wird durch solche vielfältigen Brüche unterbunden. Es ist in allen diskutierten Beispielen evident, dass es sich stets um aktuelle Formationen handelt, die losgelöst von einer historischen Autorschaft ihr Eigenleben entfalten. Die erzählten Geschichte(n) sind so gesehen immer diskontinuierlich und brüchig, sie betonen das Partielle und Plurale und die Kontingenz, anstatt die teleologische Notwendigkeit.

SELEKTION UND INTERPRETATION

Nach dem Geschichtsbegriff und den Zugangs- und Ordnungsmustern stehen in einem nächsten Schritt die Inhalte und Ereignisse zur Diskussion, an denen sich Tanzhistoriografien ausrichten sowie die ihnen zugrundeliegenden Archive. Es geht also zunächst um die Frage, von welchen Materialien jeweils ausgegangen wird, wie diese zueinander in Beziehung gesetzt, gewichtet und ausgewertet werden. Auch hier soll zunächst ein kursorischer Blick auf die Kritik an der akademischen Tanzgeschichtsschreibung geworfen werden.

Die bereits erwähnte Studie von Adshead-Lansdale zu tanzhistoriografischen Praktiken hält fest, dass sich die meisten tanzhistorischen Untersuchungen auf westeuropäischen und nordamerikanischen Bühnentanz konzentrieren. Gabriele Klein formuliert es so: Die »Weltgeschichten des Tanzes behandeln in der Regel die Geschichte des Westens – und setzen diese mit denen jener Länder und Tanzkulturen in Verbindung, mit denen Europa sich verbunden fühlte. Schwarzafrika, Südostasien und Ozeanien beispielsweise gehören bis heute nicht dazu.«⁹³ Weiter kritisiert Klein, dass die Geschichte des Tanzes in Europa vornehmlich als Geschichte des europäischen Kunsttanzes dargestellt werde und dass diese ihrerseits »aus der Genealogie europäischer Kulturen oder auch aus der Perspektive einer nationalen Gesellschaftsgeschichte geschrieben und gedeutet« werde.⁹⁴ So würden populäre Tanzkulturen, der Einfluss von Migrantinnen und Migranten und die Tanzästhetiken anderer Kulturkreise in der europäischen Tanzgeschichtsschreibung marginalisiert, bestenfalls in spezifischen Publikationen thematisiert oder im Zusammenhang mit Tanzbiografien erwähnt. Dies sei umso bedenklicher als

93 | Vgl. Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 7.

94 | Klein: Inventur der Tanzmoderne 2008, S. 7.

Phänomene wie der Moderne Tanz ohne Einflüsse aus der Populärkultur gar nicht existieren würden.

Ein Grund für die starken Ausschlussmechanismen liegt in der kulturell und geografisch einseitig ausgerichteten Forschungsperspektive vorab westlicher Historikerinnen und Historiker. Darüber hinaus begünstigt aber auch ein enger Tanzbegriff den Ausschluss vieler nicht-westlicher Tanzformen, wie der amerikanische Tanzwissenschaftler John O. Perpener schreibt. Er weist in dem Zusammenhang auf den Umstand hin, dass der ›Wert‹ eines Künstlers oder eines Werkes in der Regel an dessen ästhetischem Standard gemessen werde, welcher seinerseits an einer normierten Ästhetik eines der beiden etablierten Genres Ballett oder Modern Dance ausgerichtet sei.⁹⁵ Manifestiere sich ein ›Wert‹ beispielsweise eher im sozialen Bereich (in Form eines Laientanzprojektes in einem Gemeinschaftszentrum zum Beispiel) und weniger im ästhetischen, oder aber entspreche die wahrgenommene Ästhetik keiner der bestehenden Normen (zum Beispiel bei populären Tanzformen, die einer Unterscheidung in ›High‹ und ›Low art‹ nicht standhalten), so würden Kriterien wie diejenigen der Herkunft, der Hoch- oder Populärkultur Relevanz erhalten. Entsprechend bestimmten über die Auswahlkriterien Ethnie und ›Rasse‹, Nationalität und Sexualität hinaus auch der Erfolg von Künstlerinnen und Künstlern, die Berühmtheit und die Verdienste Einzelner über das ›Vorkommen‹ in der Tanzgeschichte. Diese hierarchisch ausgebildete Kanonisierung aufgrund von Kriterien wie ›schön‹, ›bedeutend‹, ›universell‹, ›kulti-viert‹, wie sie Perpener herausstellt, hat ihren Ursprung in der bereits genannten Tendenz zur Kategorisierung von Tanz in Genres und Labels. Sowohl die Festlegung der Kriterien wie auch die Attribuierung derselben zu bestimmten Personen beziehungsweise zu Stücken durch kleine elitäre Gruppierungen, so beklagt Perpener weiter, würden eine Privilegierung bestimmter Kunstformen und künstlerischer Standards befürworten.⁹⁶

Die choreografischen Historiografien unterscheiden sich darin insofern, als ihre Ein- und Ausschlussmechanismen nur indirekt von kulturellen Wertemasstäben geleitet sind. Ihre Selektion der Themen und Bezugnahmen ist in der Regel biografisch angeleitet und/oder zurückzuführen auf die jeweilige Fragestellung, welche die künstlerische Arbeit vorantreibt. Gerade aus diesem Erfahrungsraum heraus ergibt sich allerdings ebenfalls eine Konzentration auf vornehmlich westliche Bühnentanzformen.

Sowohl de Soto wie das Quatuor Albrecht Knust und Boris Charmatz nehmen zum Ausgangspunkt ihrer choreografischen Reflexionen spezifische Aufführungen beziehungsweise Stücke oder Notationen und Rekonstruktio-

95 | Perpener: Cultural Diversity and Dance History Research 1999, S. 340.

96 | Perpener: Cultural Diversity and Dance History Research 1999, S. 340.

nen. Es handelt sich um durchaus bekannte Werke oder Personen. Sie betonen dabei jedoch gerade die Autonomie des Materials und führen dieses vielmehr in andere Kontexte über (denjenigen der Erinnerung und Erzählung, der Debatte um Authentizität und Originalität sowie der Artikulation und Weiterentwicklung). Jérôme Bel bedient ebenfalls einen Kanon des Tanzes, wenn er Protagonistinnen und Protagonisten von Institutionen wie der Pariser Oper, des Tanztheaters Wupperthal von Pina Bausch oder der Merce Cunningham Dance Company auswählt.⁹⁷ Janez Janša kehrt die Fragestellung insofern um, als er einen ›Kanon‹ behauptet, den es im östlichen Slowenien bekannt zu machen gelte. So stellt er Werke wie Pina Bauschs *Café Müller* in einen unbekannten Kontext. Dasselbe kann man auch von *Le jeune homme et la mort* sagen, ist das Stück doch zuvor noch nie mittels einer Oral History verhandelt worden. Gerade die unterschiedlichen Herangehensweisen verdeutlichen, dass die Selektionskriterien nicht unbeingt Genres oder Stilen folgen, sondern gemäß den Erfahrungswerten der Künstlerinnen und Künstler verlaufen, wie Foofwa und Lebrun deutlich machen. In den Stücken selbst werden allfällige Genres oder Stilmerkmale sowieso immer schon von anderen Mustern durchkreuzt, die sich durch das jeweilige Wieder-Tanzen von unterschiedlich geprägten Körpern ergeben. Dies ist wiederum bei Boris Charmatz' *Flip Book*-Reihe virulent.

Man könnte im Anschluss an die Kritik von Perpener sagen, dass die choreografischen Beispiele die beschriebene Kanonisierung zwar aufnehmen, aber mit neuen Herangehensweisen und ihren eigenen Positionen kontrastieren und so durchaus aufzubrechen vermögen. Gerade durch den Modus des Biografischen werden zudem andere Perspektiven auf bekannte Werke und/oder Personen geworfen. Noch mehr: Es finden sich über das Archiv der Tänzerinnen und Tänzer auch Zugänge zu weniger bekannten Materialien, wie bei

97 | Etwas anders gelagert ist Version mit dem thailändischen Tänzer Pichet Klunchun, *Pichet Klunchun and myself*. Er konfrontiert darin das Bild eines westeuropäischen Choreografen mit demjenigen eines thailändischen Tänzers und Choreografen. Allerdings sah er sich deshalb auch der Kritik ausgesetzt, er würde sein westeuropäisches Kunstverständnis seinem Dialogpartner überstülpen. Eine andere Kritik lautet, Pichet Klunchun als Avantgarded Künstler sei für die thailändische Tanzszene nicht repräsentativ. Vgl. zu der Diskussion beispielsweise das Panel *Re...Re...Referential Reverberations* an der FIRT-Konferenz 2013 in Barcelona (Book of Abstracts, Re-Routing Performance. FIRT/IFTR Conference 2013. Institut del Teatre, Barcelona 2013, S. 99/108/111f). Vgl. weiter auch Susan Foster L.: Pichet Klunchun and Myself: Gender and Intercultural Collaboration. In: Klein, Gabriele; Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* Bielefeld 2011, S. 73-83 sowie Hardt: *Staging the Ethnographic of Dance History* 2011.

Foofwa und Lebrun. Im Fall von Olga de Soto wirkt gerade die Oral History mit ihrem Archiv der Zeitzeugen als kollektives Gedächtnis einer Kanonisierung entgegen.⁹⁸

Der Rückgriff auf Zeitzeugen kann insgesamt als spezifischer Zugang zu Tanzgeschichte gelesen werden. Jérôme Bel beispielsweise baut seine *Soli Vêronique Doisneau, Isabel Torres, Cédric Andrieux, Lutz Förster* und auch *Pichet Klunchun and myself* auf sogenannte »danseur-témoins«⁹⁹ auf, auf Tänzer-Zeugen, deren Biografien als Material den Eindruck von Unmittelbarkeit erwecken. Allerdings schiebt sich der Choreograf Jérôme Bel jeweils dazwischen. Er »benutzt« die Tänzerinnen und Tänzer als eine Art Sprachrohr dafür, wie er Tanzgeschichte und ihre Rahmungen interpretiert.¹⁰⁰ In einer E-Mail-Korrespondenz mit seinem Kollegen Boris Charmatz erzählt Bel, dass er das, was die Tanzenden auf der Bühne erzählen – ihre professionellen Biografien –, gerne selbst erzählt hätte; nicht die einzelnen Stationen der Lebensläufe, aber die zugrundeliegenden Mechanismen. Damit er also das System Tanz und seine Wirkung auf das Subjekt kritisieren konnte, musste er sich gewissermaßen die Legitimität verschaffen. Weder habe er an der Pariser Oper getanzt wie Doisneau, mit Merce Cunningham wie Cédric Andrieux, mit Pina Bausch wie Lutz Förster, noch klassischen thailändischen Tanz praktiziert wie Pichet Klunchun, so Bel.¹⁰¹ Die Tänzerinnen und Tänzer lieferten so gesehen die Vertrauensbasis, um an seiner Stelle gegenüber den Zuschauenden glaubwürdig zu machen, was er eigentlich sagen wollte. Jérôme Bel setzt damit auf eine »Vertrauens-Struktur des Zeugnis-Gebens«, die der Historiker Paul Ricœur grundsätzlich als konstitutiv für Zeugnisse bezeichnet.¹⁰²

Das Erfahrungswissen, auf das Bel bei seinen Protagonistinnen und Protagonisten zurückgreift, findet der Choreograf in anderer Ausprägung auch bei sich selbst wieder. So habe er als Zuschauer ein Dutzend Vorstellungen von Cunningham-Choreografien gesehen und diese Erfahrungen könne und wolle er nun weitergeben. »Je suis donc ainsi le récipiendaire de l'œuvre, je peux donc la transmettre en partie par le simple fait de raconter ma propre expérience, comme peut le faire tout spectateur d'un spectacle de Merce.«¹⁰³ Er nimmt damit auf, was Olga de Soto in ihrem Stück *histoire(s)* als künstlerische Strategie an-

98 | Gemäß Heike Roms verfügt die Oral History über das Potential, einer Kanonisierung entgegen zu treten, weil darin das Lokale für das Globale stehe. Vgl. Roms: Ereignis und Evidenz, S. 2f.

99 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

100 | Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

101 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 12.

102 | Ricœur, Paul: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster 2002, S. 23.

103 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 21.

wendet: eine ›Oral History‹ aus Sicht von Zuschauenden zu erzählen. Jérôme Bel erachtet diese Form der oralen Vermittlung für die Geschichtsschreibung als zentral: »Je veux dire par là que je suis capable de rendre compte, oralement (et gestuellement !), de mon expérience subjective de spectateur. Je peux raconter ce que j'ai vu, éprouvé et pensé afin de le transmettre à des interlocuteurs.«¹⁰⁴ Die Frage, die sich dabei stelle, sei, wie dieses Wissen vermittelt werden könne: »La question qui m'intéresse le plus aujourd'hui [...] c'est de transmettre des savoirs [...]«¹⁰⁵

Mit der Zeitzuzeugenschaft, dem ›Dabeisein‹ wie in Jérôme Bels Beispielen und Olga de Sotos Oral History, wird eine Form von ›Garantie‹ dafür geliefert, dass eine Rekonstruktion oder eine Wiederholung von Bewegung, eine Erzählung oder ein Ausstellen von Wissen über Tanz, ›echt‹ sind. Die Frage, ob körperlich und oral vermitteltes Wissen näher an eine sogenannte ›Wahrheit‹ herankommt als sprachlich oder visuell übersetzte Formen, kommt also in den choreografischen Historiografien dann zum Tragen, wenn einem Publikum ein künstlerisches Anliegen nahegelegt werden soll.

Während Jérôme Bel hier vor allem die Seherfahrung anspricht, deren mündliche Übertragung er als bedeutend bezeichnet, fußt in der Tanzgeschichte auch das tänzerische und choreografische Erfahrungswissen zu großen Teilen auf oraler Vermittlung. Schriftliche und visuelle Vermittlungsformen wie Notationen und filmische Aufzeichnungen sind Hilfsmittel, jedoch nicht Hauptakteure, wenn es um die Übertragung von Bewegungen geht. In der Frage nach der Glaubwürdigkeit von Zeugnissen – ihrer ›Echtheit‹ und der ›Wahrheit‹ ihrer Aussagen – spannt sich deshalb eine Diskussion auf, die für die Tanzgeschichte und die Tanzgeschichtsschreibung insgesamt konstitutiv ist, wie unter den Aspekten der Rekonstruktion und der Aufzeichnungsformen von Tanz in der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde.

KONTEXTUALISIERUNG UND PERSPEKTIVIERUNG

Der Tanzhistoriker John O. Perpener sieht eine weitere Ursache für das ›Nicht-Vorkommen‹ bestimmter Kulturen in Tanzgeschichtsbüchern in der Reduktion von ›Geschichte‹ auf das, was schriftlich oder visuell vorgefunden wird. Nicht nur kommen Aufführungen, Bewegungsformen und Körpersprachen in schriftlichen Zeugnissen nur am Rande vor oder sind auf keine Weise ›notiert‹,¹⁰⁶ weniger auf schriftliche und visuelle Archivierung fokussierte Kul-

104 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 21.

105 | Bel/Charmatz: Emails 2013, S. 24.

106 | Im Fall des afrikanischen Kontinents beispielsweise würden nur wenige schriftbasierte Quellen zu Tanz bestehen, da es sich um eine orale Kultur handle, die nicht

turen würden gar gänzlich aus dem Raster fallen. Diese Feststellung gilt für Tanz insgesamt wie in der Diskussion um die Bedeutung von Dokumenten und Körpern als Archive in einer doppelten Figur deutlich geworden ist: Ohne schriftliche und visuelle Aufzeichnungsformen droht der Kunst die Marginalisierung während gleichzeitig die einseitige Fokussierung darauf den Gegenstand verfehlt. Diesbezüglich eröffnen die diskutierten Beispiele eine weitere Perspektive.

Angeichts der Tatsache, dass ein jeweils bestimmter Begriff von ›Tanz‹ nicht nur implizit oder explizit die Forschungsperspektive lenkt, sondern auch aktiv vor- und weitergeschrieben wird, erhalten Historiker eine folgenreiche Autorität. In der Funktion als Selektionierende tragen sie sowohl Verantwortung als auch Macht im Hinblick auf das Bestimmen von Relevanz, Gewichtung, von Ein- und Ausschluss in einen Untersuchungskorpus. Dieser Prozess geschieht von einem relativen und subjektiven Standpunkt aus, steht gleichzeitig im Dienst einer bestimmten Fragestellung und erfolgt gemäß ressourcetechnischen und ökonomischen Parametern. Dabei ist nicht nur der jeweilige Fokus entscheidend, sondern auch die soziale und kulturelle Norm, die den Fokus lenkt und an der in der Folge die Relevanz von Ereignissen und Fragestellungen gemessen wird.

Um in der Tanzgeschichtsschreibung trotz dieser Voraussetzungen eine kulturelle Diversifizierung erreichen zu können und insgesamt den ›Kanon‹ zu erweitern, sind insbesondere zwei Aspekte hervorzuheben: Zum einen ist eine Methodik gefordert, die ein »mehrperspektivistisches Geschichts-

in Archiven studiert werden könne. Außerdem werde afrikanischer Tanz in den meisten historischen und ethnografischen Studien übersehen, es gebe also auch kaum Sekundärliteratur und Reiseberichte, welche die Tanzgeschichte als Referenz verwenden könnte. Falls in älteren Studien dennoch Tänze beschrieben seien, so auf wissenschaftlich nicht brauchbare Art und Weise: Die in ethnografischen Studien vorgenommenen Beschreibungen würden meist mehr aussagen über die Rezeption der Zeit als über den Gegenstand an sich. Dies habe sowohl mit mangelnder Wertschätzung, aber auch mit fehlender Expertise der Forschenden zu tun. Vgl. dazu Perpener: *Cultural Diversity and Dance History Research* 1999. Dieselbe Argumentation findet sich im Zusammenhang mit einer fehlenden Geschichte der Performance Art wieder: Mangels schriftlicher Dokumente habe »die traditionelle Kunstgeschichte die Performancekunst als Gegenstandsbereich negiert«, so schreibt beispielsweise Heike Roms, und betont gleichzeitig, dass die Performance-Theorie in ihrem Selbstverständnis, Dokumentationen nicht nur als »unangemessen, sondern sogar als inkompatibel« zu beschreiben, daran Mitverantwortung trage. So laufe eine Ontologie des Verschwindens Gefahr, »dem Verschwinden der Performance aus den Geschichtsbüchern zuzuarbeiten.« Vgl. Roms: *Ereignis und Evidenz* 2010, S. 3f. Vgl. weiter auch die Aufführungen im Kapitel zum *Paradigma der Flüchtigkeit*.

bild«¹⁰⁷ anvisiert. Zum anderen braucht es eine Ausweitung des Quellenbegriffs und damit des Wissenskörpers, welcher der Forschung zugrunde liegt. Insbesondere der zweite Aspekt wurde in den Teilen II und III der vorliegenden Studie eingehend referiert. Hier soll nun der Aspekt der Kontextualisierung und Mehrperspektivität aufgegriffen und anhand der Beispiele diskutiert werden.

Die geforderte Multiperspektivität resultiert methodisch in einer Interdisziplinarität, welche mit der Herausbildung der ›Critical Dance Studies‹ in den USA besondere Relevanz (und Brisanz) erhielt. »Traditional dance history objectifies dance as a product, whereas cultural investigations – triggered by a missing canon (in a Western sense) in non-Western practices – are able to consider the practice of choreographing and dancing. So-called cultural investigation in dance might also include a self-reflexive integration of choreographic structures into its methodologies«, fasst Jens Richard Giersdorf die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der ›Dance Studies‹ 2009 zusammen.¹⁰⁸ Drei Jahre zuvor erhebt Susan Manning in einem umstrittenen *Letter from the President* für die *Society for Dance History Scholars*¹⁰⁹, welcher sie zu jener Zeit vorsteht, die Interdisziplinarität gewissermaßen zum Programm der ›Critical Dance Studies‹: In einer ersten Bedeutung im Sinne eines »theoretical turns«, den sie Mitte der 1980er Jahre verortet, als »many commentators regularly opposed the ›old‹ dance history with the ›new‹ dance studies.«¹¹⁰ Sie schreibt weiter, dass mit dieser theoretischen Wende eine Öffnung der Tanzforschung einher gehe hin zu anderen Disziplinen wie zur Ethnografie und Anthropologie. Ein dritter Aspekt der geforderten Interdisziplinarität sieht sie in dem Zusammenrücken von Praxis und Theorie liegen. Der terminologische Wandel von ›Dance History‹ hin zu ›Dance Studies‹ sei innerhalb dieser dreifachen Bewegung zu sehen.¹¹¹

In der Nachfolge von Mannings Text wurde nebst den institutionellen Konsequenzen einer solchen Verschiebung für die Fachtradition insbesondere die Frage verhandelt, inwiefern die spezifischen Qualitäten des Tanzes angesichts

107 | Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 10.

108 | Giersdorf: *Dance Studies in the International Academy* 2009, S. 28.

109 | Vgl. dazu Manning, Susan: *Letter from the President*. *Society of Dance History Scholars Newsletter*. Nr. 26/1, 2006, S. 1-2.

110 | Manning: *Letter from the President* 2006, S. 2, zit.n. Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 5. Vgl. zu der Debatte weiter auch Bryson: *Cultural Studies and Dance History* 1997; Koritz: *Re/Moving Boundaries* 1996; Morris: *Dance Studies/Cultural Studies* 2009.

111 | Manning: *Letter from the President*, zit.n. Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 5.

einer derartigen Interdisziplinarität überhaupt noch zum Tragen kommen würden.¹¹² Ramsay Burt hält fest, dass die ›theoretische Wende‹ vor allem dadurch motiviert gewesen sei, die Festschreibung von normativen Ideologien von Gender und Ethnie durch Konventionen und Traditionen zu untersuchen. Diese kritischen Impulse hätten gerade auch dem Tanz als kulturelle Formation Bedeutung verliehen. Der britische Tanzhistoriker plädiert allerdings auch dafür, nebst einem interdisziplinären Zugang das ›Medienspezifische‹ nicht aus den Augen zu verlieren: »[D]ance scholars need to develop ways of analyzing the specificity of choreographed movement that are informed by methods of investigating the social particularity of the kind of public that the movement itself seeks to address.«¹¹³ Dieser Aspekt kommt in den historiografischen Praktiken in der Choreografie insofern immer schon zum Tragen, als sie sich in einem Setting aus Körper, Bewegung, Choreografie, Aufführung und Publikum abspielen. Dabei geht es darum, den Gegenstand – Tanz – auch in andere Kontexte zu stellen, um damit von einer einseitigen Betrachtungsweise ausgeschlossene Wissensfelder und Fragestellungen in die Forschungsperspektive miteinzubeziehen.

Der Aspekt der Interdisziplinarität ist in der Tanzforschung von Bedeutung, plädiert diese doch für eine Mehrperspektivität.¹¹⁴ Tanz soll an politische und gesellschaftliche Debatten angeschlossen werden, wobei in zwei Richtungen argumentiert wird: Tanz wird einerseits als ein wichtiger Beitrag zu den ›Cultural Studies‹ stark gemacht. Umgekehrt soll durch eine Öffnung der disziplinären Grenzen dem eigenen Gegenstand und damit verbundenen Fragestellungen kritischer, aber auch adäquater begegnet werden. Die Forschung trifft sich hier wiederum mit der choreografischen Praxis, in der disziplinäre Grenzen längst aufgeweicht sind.

Konkret heißt dies für die Tanzgeschichtsschreibung, dass Geschichte als ein Produkt des Zusammenspiels einer Vielzahl an Diskursen aufzufassen ist. Diese herauszuarbeiten ist gemäß Alexandra Carter die Aufgabe der Geschichtsschreibung: »We can bring it closer, acknowledging it as part of

112 | Vgl. dazu exemplarisch Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 3-22; Soussloff, Catherine M.; Franko, Mark: *Visual and Performance Studies: A New History of Interdisciplinarity*. In: *Social Text* 73. Nr. 20/4, 2002, S. 29-46.

113 | Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009, S. 20.

114 | Als erste interdisziplinäre Tanzkonferenz in den USA gilt *Choreographing History* unter dem Vorsitz von Susan L. Foster an der University of California at Riverside 1992, wobei ›Interdisziplinarität‹ hier in erster Linie bedeutete, einen Gegenstand von gemeinsamem Interesse unter verschiedenen disziplinären Blickwinkeln zu betrachten. Vgl. die Publikation Foster: *Choreographing History* 1995. Zur Interdisziplinarität in der Tanzforschung vgl. weiter auch: Burt: *The Specter of Interdisciplinarity* 2009; Soussloff/Franko: *Visual and Performance Studies* 2002.

everyday life that was – and is.«¹¹⁵ Frédéric Pouillaude führt diese Überlegung weiter aus: »Il y aurait une histoire à écrire de ces techniques, proprement chorégraphiques, du corps et de la subjectivité, une histoire qui ne s'en tiendrait pas, comme le fait trop souvent l'histoire de la danse, à la chronologie superficielle des œuvres, des auteurs et des titres, mais qui s'attacherait aux pratiques corporelles elles-mêmes et à leur faible visibilité.«¹¹⁶ Und Cramer doppelt an anderer Stelle nach: Anstatt immer nur die großen Namen zu wiederholen, sollte vielmehr »der Mittel- und Hintergrund« berücksichtigt werden. »Die Schulen und die Lehrer, die Techniken und Methoden der Ausbildung die wirtschaftliche Lage und die Unterhaltungsindustrie, das soziale Ansehen der Kunst beziehungsweise der Einzel-Künste und die erotische Fähigkeit der Gesellschaft, der Einfluss von Medien auf das Sehen und das Zeigen, die Möglichkeiten der Kommunikation und des Austausches, die Schönheitsbegriffe, die Rhythmusvorstellungen, die Rollenbilder und die Machtverhältnisse – ohne diese Gesamtheit ist das Einzelne der Kunst, und natürlich auch der Tanz-Kunst, nicht verständlich und habhaft zu machen«, schreibt er.¹¹⁷

Eine solche Geschichte wäre, wiederum mit Pouillaude, eine Geschichte der Transfers und Übergänge, der Bewegungsübertragungen und -erfindungen:

»Une telle histoire ne pourrait qu'être [...] une histoire des transferts et des disséminations à travers l'espace européen et mondial de la danse, une histoire de ces choses qui ne se nomment jamais dans le cours ou l'atelier et qui sont pourtant capitales: d'où cet exercice me vient-il? Qui me l'a appris? Et pourquoi le reprendre maintenant dans un contexte qui n'est plus exactement homogène au moment initial de sa transmission ou de son invention?«¹¹⁸

Die choreografischen Historiografien erzählen mitunter genau solche Geschichten: In *histoire(s)* ist es eine Geschichte der Imagination, des konstruktiven und inventiven Vorgangs der Erinnerung und Interpretation, ausgehend von einer Handvoll Zuschauenden. *Mimésix* und die *Flip Book*-Reihe fokussieren auf die Körpergeschichte als Transfergeschichte und auch in den weiteren in der vorliegenden Arbeit genannten Beispielen kommt der »Mittel- und Hintergrund« jeweils zum Tragen: bei Janez Janša in der Tanzgeschichte als Leerstelle eines marginalen Ortes, beim Quatuor Albrecht Knust in der Vielstim-

115 | Carter: *Destablising the Discipline* 2004, S. 17.

116 | Pouillaude: *Œuvre, expérience, pratique* 2009, S. 30.

117 | Cramer, Franz Anton: *Geschichte als Einzelfall. Zum Verhältnis von Dokument und Erlebnis im Tanz*. In: www.perfomap.de, Oktober 2010, S. 2, 21.09.2015.

118 | Pouillaude: *Œuvre, expérience, pratique* 2009, S. 30.

migkeit, welche eine Rekonstruktion bedingt, und in Jérôme Bels Tanzsoli in der biografischen Erfahrung der Subjektwerdung innerhalb institutioneller Machtgefüge.

Rollenbild und Forschungspraxis

Die Forderung nach einer Erweiterung des Quellenbegriffs ist als zentrales Paradigma der historiografischen Praktiken in der Choreografie im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung eingehend verhandelt worden. Ausgehend von den Beispielen choreografischer Historiografien, die auf der zumeist körperlichen Erinnerungsleistung basieren und diese im Sinne einer ›Quelle‹ verwenden, wurde in der Folge der Körper als temporäres, kontingentes, dynamisches und transformatives ›Archiv‹ herausgearbeitet, das den Horizont des Sagbaren bestimmt.

Die choreografischen Historiografien erhalten so gerade wegen ihrer spezifischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Körper und Archiv besondere Relevanz, wenn es um die Auflösung einer Hierarchisierung verschiedener Quellenmaterialien und um die Abkehr von einem schriftbasierten Konzept von Spuren geht. So ist der Körper lesbar im Sinne eines Textes. Er ist aber ebenso Subjekt dieses Lektürevorgangs und des Artikulationsprozesses, durch die er sich überhaupt formiert. Dabei ist hervorzuheben, dass der Körper nie als ausschließliches Archiv gefasst und propagiert wird, sondern mit anderen Spuren von Tanz in ein Spannungsverhältnis gesetzt wird. Meist vermischen sich visuelle Dokumente (Filme und Fotografien), Kostüme, Requisiten und musikalische Partituren mit schriftlichen und mündlichen Formen und Erinnerungen. Es geht den Choreografinnen und Choreografen nicht um ein Ausspielen eines ›lebendigen‹ Archivs gegenüber einem schrift- und filmbasierten, sondern um eine differenzierte und kritische Sicht auf ein gesamtes Archiv von möglichen Aussagen zu Tanzgeschichte. Darin werden folgende Archive und Zugänge sichtbar: Olga de Soto arbeitet mit einem klassischen oralen Archiv, dem Zeitzeugenbericht, den sie visuell und performativ weiterverarbeitet. Foofwa und Lebrun stützen sich auf die Erinnerungsleistung des Körpers im Sinne eines individuellen und kulturellen Gedächtnisses und verwenden dieses als ein Archiv. Ebenso arbeitet Charmatz mit Körpern als Archiven, allerdings weniger im Sinne eines ›Gedächtnisses‹ wie Foofwa, sondern als archäologischer Findungsprozess für verschiedene historische und aktuelle Körperkonzepte. Le Quatuor Albrecht Knust stützt sich auf einen brei-

ten Archivkorpus, der den Körper als Archiv ebenso einschließt wie verschiedene Notationsschriften und ihre Rezeption, die Erinnerung von Zeitzeugen, Fotografien, Gedichte und musikalische Partituren. Gerade in dieser Breite kommen die choreografischen Reflexionen den Forderungen einer kritischen Geschichtsschreibung nach.

In allen Beispielen virulent ist der Fokus auf diskursive Formationen im Sinne der Herausbildung von historischen Körperdiskursen – wie also zu einem bestimmten Zeitpunkt gewisse Körperbilder und -konzepte zustandekommen. Die historiografischen Choreografien gehen davon aus, dass es keine vordiskursive Materialität und Erfahrung gibt, sondern der Körper immer schon ein geformter ist. Auch darin entsprechen sie den Forderungen einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung, die als eng verzahnt, wenn nicht gar vorgeschrieben durch historische und aktuelle kulturelle Diskurse und Praktiken verstanden. Lucia Ruprecht und Susan Manning fordern im Vorwort zu *New German Dance Studies*, dass nicht die Vergangenheit rekonstruiert, sondern Wissen geschaffen wird über die Vergangenheit.¹¹⁹ Insofern leisten die choreografischen Formen von Tanzhistoriografie einen zentralen Beitrag zur Tanzgeschichtsschreibung.

Auch in der (schriftlichen) akademischen Tanzgeschichtsschreibung hat sich die thematische Ausrichtung in den letzten Jahren erweitert. Insbesondere die Forderung nach einem breiten Themenspektrum, nach einer non-hierarchischen Evaluation von einem breit angelegten, nicht nur schriftlichen Quellenkorpus sowie eine kritische Reflexion der subjektiven Interpretationsleistung der Historiker findet sich in aktuellen tanzhistorischen Forschungen wieder.¹²⁰ Der Tanzwissenschaftler Jens Richard Giersdorf konstatiert, dass in der US-amerikanischen Forschung der letzten Jahre tatsächlich auch ein nicht-westlich-hegemoniales Denken Einzug gehalten habe, und zwar in Verbindung mit der Geschlechterfrage, mit Sexualität, Ethnie und Rasse, Nationalität, Globalisierung, Diaspora und Migration, Postkolonialismus und populären wie sozialen Tanzformen.¹²¹ Dies geschehe aber, so schreibt er weiter, vorrangig auf der inhaltlichen Ebene, während bezüglich der Darstellungsmodi eine

119 | Manning, Susan; Ruprecht, Lucia: Introduction. *New Dance Studies/New German Cultural Studies*. In: Dies. (Hg.): *New German Dance Studies*. Urbana/Chicago/Springfield 2012, S. 3.

120 | Vgl. Klein: *Inventur der Tanzmoderne* 2008, S. 10.

121 | Vgl. Giersdorf, Jens Richard: *Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich lang anhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 91-100.

kritische Befragung der Tanzhistoriografie noch weitgehend ausstehend sei.¹²² Die choreografischen Historiografien leisten nun genau dies: Sie antworten auf die geforderten Netzstrukturen, Gebilde und Geflechte als ordnende Darstellungsmuster für Tanzgeschichte mit beweglichen, räumlichen und choreografischen Darstellungsmustern. Der kreative Akt des Selektionierens, Interpretierens und Schreibens von einer schriftlichen Tanzgeschichtsschreibung, findet so in den choreografischen und tänzerischen Praktiken auf der Bühne seine Entsprechung.

Angesichts einer solchen Engführung von choreografischen und historiografischen Praktiken, drängt sich die Frage auf, inwiefern Choreografierende auch dem Rollenbild und der Funktion von Historikern entspricht. Alexandra Carter stellt jedenfalls eine große Nähe fest: Sie argumentiert mit der Kreativität (in Bezug auf den konstruktiven Charakter von Geschichtsschreibung) und der Intuition (in Bezug auf die subjektiven Aspekte der Interpretationsleistung) innerhalb beider, historiografischer und choreografischer Prozesse.¹²³ Historikerinnen und Historiker würden wie die Choreografierenden ebenfalls ›erfinden‹, schreibt sie in Anlehnung an Hayden White.¹²⁴ Wiewohl Kreativität in jedem Forschungsprozess gefordert sei, stelle – und hier findet sich das Paradigma der Flüchtigkeit wieder – gerade Tanz spezifische Anforderungen an eine kreative Imaginationsleistung. Die Vergangenheit als nie vollständig in den zurückbleibenden Zeugnissen fassbar, werde im Akt des Schreibens erst erstellt beziehungsweise in ein anderes, spekulatives Leben auf dem Papier überführt: »[W]e [die Tanzhistorikerinnen und -historiker, jw] are, in our writing, ›making up‹ the dances, the performance contexts, the choreographic motivations, to which we no longer have access – or, even if we do – giving

122 | Giersdorf selbst macht einen (so amüsanten wie erhellenden) Versuch in diese Richtung, indem er mit einem nicht ganz ernst gemeinten ›unpopulären‹ Wohnzimmertanz – einer »fiktiven und historischen propagandistischen Amateurchoreografie« – nach alternativen Modellen zur etablierten Hierarchie in der Tanzgeschichtsschreibung sucht. Er will darin nicht nach dem geläufigen Muster des Faktensammelns, Archivierens, Rekonstruierens, Kategorisierens und Epochalisierens vorgehen, sondern mittels Aufzeigen und Befragen der eigenen körperlichen Praxis nach (historischen) Konzepten von Choreografie und Historiografie suchen, vgl. Giersdorf: Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung 2010, insb. S. 93.

123 | Vgl. Carter, Alexandra: Practising Dance History: Reflections on the Shared Processes of Dance Historians and Dance Makers. In: Proceedings. Re-thinking Practice and Theory. Society of Dance History Scholars Conference. Hg. v. Ann Cooper Albright, Dena Davida, Sarah Davis Cordova, Riverside 2007, S. 126-130, <http://eprints.mdx.ac.uk/4720/>, 21.09.2015.

124 | Carter: Practising Dance History 2007, S. 126.

them another life on the page. That life, speculative though it may be, exists in our use of language.«¹²⁵ Beide, Choreografierende wie Forschende, würden bei ihren Akten erstmal ins Ungewisse schreiten und aufgrund ihrer Intuition gewisse Zusammenhänge erstellen oder einzelne Aspekte als bedeutend hervorheben. Wiewohl Carter festhält, dass es sich um jeweils unterschiedliche Arten der Expertise handle, die grundsätzlich verschiedene Fähigkeiten erforderten und andere Artikulationsformen zur Folge hätten, sieht sie im kreativen Akt des Schreibens und in der intuitiven Vorgehensweise von historischen Prozessen doch fruchtbare Anhaltspunkte. Bei aller Skepsis für einen zu eindimensionalen Vergleich, hält sie fest: »[H]istoriography is a moving act.«¹²⁶

Diese hier mit Carter noch einmal aus einem anderen Blickwinkel – demjenigen des Rollenbildes – betrachtete Nähe von choreografischer und schriftlicher Geschichtsschreibung trifft sich mit zwei weiteren prominenten Entwürfen von US-amerikanischen Tanzforschenden, welche eine Engführung von Bewegung und Geschichtsschreibung propagieren. Ihr Ansinnen ist es, einerseits die Schreibung selbst als körperlichen Akt zu lesen und die Historiker in ihrer Körperlichkeit jeweils mitzudenken (Susan L. Foster). In einem anderen Modell wird die Historiografie selbst als performativer Akt des Interpretierens verstanden (Mark Franko).

»[T]he production of history is a physical endeavour«, schreibt Susan L. Foster, und meint damit die Körpertechniken der Historikerinnen und Historiker, die sich – vergleichbar mit denjenigen der Tanzenden und Choreografierenden in den besprochenen choreografischen Reflexionen – in der historiografischen Praxis wiederfinden.¹²⁷ Sie zählt dazu »past practices of viewing or participating in body-centred endeavours«, die den Motivationsrahmen für die Auswahl spezifischer Dokumente leiten würden.¹²⁸ Foster besteht also gleich wie Charmatz und Foofwa auf einem körperlichen Erfahrungsschatz, der sich in der historiografischen Arbeit niederschlägt: »Whatever the kinds and amounts of bodily references in any given constellation of practices they will yield versions of historical bodies whose relation to one another is determined as much by the historian's body history as by the times they represent.«¹²⁹ Die Körper der Historikerinnen und Historiker müssten in die Analyse und Reflexion von Geschichtsschreibung immer miteinbezogen sein, schließlich wird Geschichte in einem doppelten Sinne von Körpern gemacht. Für die Tanzhistoriografie gilt deshalb auch, was Foster in Bezug auf die Choreografie schreibt: »Choreography can be seen as presenting a theory of what the body is, what it has been

125 | Carter: *Practising Dance History* 2007, S. 129.

126 | Carter: *Practising Dance History* 2007, S. 129.

127 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

128 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

129 | Foster: *Choreographing History* 1995, S. 6.

historically, and what it might become in the future. Implicit within the choices made in creating a dance is a proposition or hypothesis about who we are.«¹³⁰

Damit bestätigt sich, was in der Diskussion der Choreografien als Historiografien deutlich geworden ist: Nämlich dass Tanzgeschichte immer auch eine Körpergeschichte ist und so gesehen – in der choreografischen Praxis – eine Form der Theoretisierung in der Gegenwart erfährt. Die historiografischen Choreografien können dergestalt auch als theoretische Aktivitäten gelesen werden, wie sie Mark Franko (unter anderem gemeinsam mit der Musikwissenschaftlerin Annette Richards) in dem Modell *Performing History* stark macht.¹³¹ Franko versteht die Tätigkeit der Historiker als imaginative und performative Praktik, die sich in einem komplexen Verhältnis zwischen historischen Akten, Texten und deren Interpretationen bewege: »What if the performative present were theorized as a trace operating ›in reverse‹, a present coming into being rather than trailing off into nonexistence, whose return occurs within the visible and audible as material but not immediate?«¹³² Er fasst sowohl die Vergangenheit selbst wie deren Theoretisierung als kritische ›Performances‹ und dynamische Akte in der Gegenwart auf.

Umgekehrt wird die Performance in dieser Konzeption zu einem Akt theoretischer Abstraktion:

»When the past becomes a performative category, theory rushes in with new interpretative configurations for anthropology and history. The absence of past performance is marked by its flagrant returns or re-enactments [...].«¹³³

Eine derartige Engführung von Historiografie und Aufführung findet in den choreografischen Reflexionen eine fast schon buchstäbliche Entsprechung: Sie theoretisieren Möglichkeiten der Geschichtsschreibung *als* und *in* körperlichen Praktiken und stellen so Geschichte als Aufführung in der Gegenwart vor Publikum aus.¹³⁴

Das Erkenntnispotential der choreografischen Historiografien für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung kann also folgendermaßen zusammenge-

130 | Foster, Susan L.: Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing. In: Brandstetter, Gabriele; Klein Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory, Bielefeld 2013, S. 27.

131 | Vgl. Franko: Repeatability, Reconstruction and Beyond 1989, S. 56-74, sowie ders.; Richards, Annette: Actualizing Absence. The Pastnes of Performance. In: Dies. (Hg.): Acting on the past. Historical performance across the disciplines. Hanover/London 2000, S. 1.

132 | Franko/Richards: Actualizing Absence 2000, S. 4.

133 | Franko/Richards: Actualizing Absence 2000, S. 8.

134 | Womöglich ist das Publikum zudem noch ein anderes als dasjenige, welches jeweils Tanzgeschichtsbücher liest.

fasst werden: Choreografische Historiografien schöpfen aus einem noch zu entdeckenden, aussagekräftigen körperlichen Fundus. Sie setzen diesen in ein Spannungsverhältnis mit anderen Quellenmaterialien und erweitern so grundsätzlich das Archiv des Tanzes. Ihre Geschichte(n) präsentieren sie als körperliche, diskursive und visuelle Artikulationen innerhalb einer räumlich-zeitlichen choreografischen Ordnung. Als ein vielstimmiges, disparates, dynamisches und kontingentes Geflecht erzählen sie so mit und vor Publikum ›bewegliche‹ Tanzgeschichten.

Schluss und Ausblick: Choreografie als Historiografie

Ausgangspunkt der Untersuchung war die Beobachtung einer markanten Bruchstelle Mitte der 1990er Jahre: In zeitgenössischen Tanzstücken wurden historische Tanzthemen verhandelt, Tanzschritte nachgetanzt, Choreografien vorgezeigt und Tänzerbiografien nacherzählt. Choreografinnen und Choreografen der Freien Szene schienen auf einmal nicht mehr am ›Neuen‹ interessiert zu sein, sondern das ›Alte‹ beleben zu wollen. Wobei sich bald zeigte: Sie wendeten sich zwar dem ›Alten‹ zu, aber stets mit Blick auf etwas Neues. Sie erzählten Geschichte und reflektierten gleichzeitig deren Modi: Diejenigen der Erzählung, der Erinnerung und der Darstellung; diejenigen der Selektion und Interpretation von Quellenmaterial, der Archivierung, der Transparenz, Objektivität, Nachvollziehbarkeit und Evidenz. Überhaupt schienen sie zu fragen: Worauf basiert die Geschichte von Tanz? Welche Tanzgeschichte wird darin erzählt? Aus dieser Feststellung heraus und aufgrund der rasanten und eklatanten Verbreitung des Phänomens auf der Bühne und in der Rezeption, entstand diese Publikation. Sie versucht dem Phänomen aus drei Perspektiven auf die Spur zu kommen.

Erstens mittels einer historischen Einordnung und einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung, aus der hervorgeht, dass die Beschäftigung mit Rekonstruktionen, Archivmaterialien und historischen Positionen zu Beginn der 1990er Jahre im Zusammenhang mit einem markanten Interesse an der Geschichtlichkeit des Körpers einerseits und an der Historisierung des Tanzes andererseits zu sehen ist. Die Choreografien kritisieren bestehende Praktiken und Diskurse und können als eine Form der Selbstermächtigung der Tanzkunst gegenüber der akademischen Tanzgeschichtsschreibung gelesen werden. Dies in dem Sinne, dass sie eine eigene, künstlerische Form der Geschichtsreflexion präsentieren.

Im gleichen Zug wie sie selbst Geschichte erzählen, kritisieren sie bestehende (tänzerische und schriftliche) Formen der Tanzgeschichtsschreibung und versuchen diese neu zu denken. Choreografische Historiografien verschreiben

sich damit einer zentralen Kategorie des zeitgenössischen Tanzes: Derjenigen der Reflexivität, wie ich im ersten Teil der Untersuchung anhand von Frédéric Pouillaudes Charakterisierung des ›Zeitgenössischen‹ herausgearbeitet habe. Das Phänomen kann als konsequente und radikale Fortführung einer allgemeinen Haltung des (Hinter-)Fragens im Tanz seit den 1990er Jahren verstanden werden, das nun die Geschichtsschreibung selbst in den Fokus nimmt. Es scheint sich darin nicht zuletzt abzuzeichnen, dass der zeitgenössische Tanz selbst im Begriff ist, historisch zu werden.

Die zweite Perspektive auf das Phänomen fragt danach, wie diese choreografischen Reflexionen funktionieren, welche Diskurse ihnen vorausgehen und welche sie selbst anstossen. Hierfür wurde zunächst die Prämisse verhandelt, dass nur dann historische Bezugnahmen im zeitgenössischen Tanz überhaupt denkbar sind, wenn Spuren von Tanz übrig bleiben. Ausgehend von zwei historischen Positionen (von Marcia B. Siegel und von Peggy Phelan) wurden verschiedene Konzeptionen des Flüchtigen im Tanz diskutiert und in den Kontext der aktuellen Tanzgeschichtsschreibung und -forschung gestellt sowie an den choreografischen Beispielen selbst abgeglichen.

Die darin geäußerte Kritik implizierte weitere Fragen: Was sind Spuren des Tanzes und welche kommen spezifisch in den choreografischen Historiografien zum Tragen? Die Fragerichtung verlief dabei von Dokumenten *von* Tanz hin zum Tanzen *als* Dokument selbst (Rebecca Schneider), wobei hier zugleich die Unzulänglichkeit des Begriffes ›Dokument‹ deutlich wurde: Tanz kann mit einem auf materielle Gegenstände fokussierten Dokumentbegriff nicht hinreichend erfasst werden, ebenso wenig wie der Körper. Dessen Wahrnehmungsfunktion und die Fähigkeit zur Erinnerung komplexer Bewegungsmuster im Raum, spielen in den choreografischen Historiografien jedoch eine zentrale Rolle.

Unter dem Aspekt des Gedächtnisses konnte herausgearbeitet werden, dass Körper insgesamt durch motorisches Lernen und ihre Innenwahrnehmung über ein sich ständig adjustierendes Wissen verfügen und so als kulturelles Gedächtnis verstanden werden können. Diese Tatsache machen sich die choreografischen Beispiele zunutze. Die Tänzerinnen- und Tänzerkörper werden darüber hinaus für die Artikulation und Vermittlung eines körperbasierten Wissens bedeutsam. In dem Zusammenhang erweist sich die Formel des Archivs insofern als produktiv, als damit der Zugang zu diesem Wissen fokussiert werden kann. Dabei ist ein Archivbegriff erforderlich, der über die Vorstellung einer örtlichen Speicherfunktion hinaus reicht. Das ›Archiv des Körpers‹, wie es aus den choreografischen Historiografien hervorgeht, muss den Akt der Speicherung und denjenigen des Zugriffs in sich vereinen und zugleich dem dynamischen Charakter eines solchen Körpers als Archiv gerecht werden. Es wurde deshalb als ein vielfältig anschlussfähiges Denkmodell

konzipiert, auf das die choreografischen Historiografien gründen. Im Sinne Foucaults schließt ein solches Archiv alle möglichen sagbaren Aussagen – und hier müsste in Anbetracht des beweglichen Körperarchivs von *artikulierbaren* Aussagen die Rede sein – mit ein beziehungsweise es bedingt erst deren Entstehung.¹³⁵ Es ist zu verstehen als Teil eines Gesamtarchivs des Tanzes, welches als System verschiedene Erinnerungsformen, Wahrnehmungen, Diskurse, Dokumente und Materialien hervorbringt. Bezogen auf das Phänomen der historiografischen Praktiken in der Choreografie ist ein derart abstrakter Archivbegriff insofern relevant, als damit ein Ausspielen verschiedener Quellenmaterialien grundsätzlich hinfällig wird. An die Stelle einer objektbasierten Vorstellung von ›Dokument‹ rückt ein performatives ›Archiv‹, so dass nicht das Bewahren von Tanz, sondern dessen Weiterdenken fokussiert wird. In der Konzeption und Anwendung des Körpers als Archiv zeichnet sich eine wesentliche Erkenntnis ab, die für die tanzwissenschaftliche Forschung Potential birgt.

Je nach Betrachtungsweise ist ein so verstandenes Archiv zugänglich durch die Tänzerinnen und Tänzer selbst (in einem Akt der Erinnerung) oder aber durch die Choreografierenden, die im Sinne von Archäologen die Formation eines Archivs in der choreografischen Arbeit beschreiben. Weiter kann auch das Publikum das erforderliche ›Aussen‹ darstellen, das ein Archiv erst zu einem solchen macht. Es ist also nicht allein dem Körper vorenthalten, meint diesen aber mit und ist dann von zentraler Bedeutung, wenn es darum geht, eine Geschichte des Tanzes zu beschreiben, wie es die choreografischen Reflexionen unternehmen.

Dieser zweiten Perspektive wurden methodisch zweierlei Dispositive zu Grunde gelegt, an denen die verschiedenen Positionen jeweils abgeglichen wurden. Die theoretischen Ansätze entstammten disziplinär verschiedenen Methoden und Blickwinkeln. Je nach Fragestellung erlaubten sie einen physiologischen und psychologischen Fokus (Gedächtnis), einen kulturellen (Körper und Wissen), philosophischen (Archiv) und tanzwissenschaftlichen (Flüchtigkeit, Dokument und Tanzkörper). Bei dem einen Dispositiv handelt es sich dabei um dasjenige der diskutierten Choreografien selbst, welche kritische Fragen bezüglich der Beschäftigung mit Tanzgeschichte aufwerfen und jeweils verschiedene Perspektiven und Herangehensweisen wählen. Das zweite Dispositiv ist aus den Parametern gebildet, die aus den historiografischen Praktiken in der Choreografie abzuleiten sind.

So handelt es sich bei eben diesen ›Praktiken‹ um Ausführungen, die sich in einem choreografierten Regelsystem historischen Positionen und Fragestellungen aussetzen. Die Ordnungen, die daraus resultieren, die tänzerischen, körperlichen und choreografischen Artikulationen, sind einerseits inhaltlich

135 | Vgl. Foucault: Archäologie des Wissens 1981, insbesondere S. 187-190.

als Revisionen der Tanzgeschichtsschreibung zu lesen. Andererseits fordern sie in der Aufführung gerade das Publikum in seiner Erinnerungs-, Imaginations- und Reflexionsleistung heraus. Das Publikum muss die Lücken schließen, die in der Begegnung historischer und gegenwärtiger Positionen in den diskutierten Beispielen jeweils stark gemacht werden. Im Sinne einer Matrix als Referenz für die Diskussion wurde dieses komplexe Dispositiv konzentriert auf die Parameter Körper, Choreografie, Aufführung und Publikum, die sich zum Archiv, zur Gegenwart der Aufführung und zum Raum des Zukünftigen je verschieden verhalten.

Diese methodische Klammer half einerseits, den Fokus auf die tänzerische Praxis und ihre spezifische Rahmung stets beizubehalten. Außerdem zeigten sich die diskutierten theoretischen Ansätze und Positionen derart disparat, dass sie nur so, in einem beweglichen Dispositiv, überhaupt zu einander in Relation gesetzt werden konnten. Dies betrifft insbesondere die unterschiedlichen Auffassungen von ›Werk‹, ›Autor‹, ›Original‹ und ›Dokument‹, demgegenüber die Körper, Bewegungen, Aufführungen, Erinnerungen und Archive als bewegliche Formationen stehen. Das präzise Sortieren dieser zwischen Stabilität und Mobilität, zwischen Objekt- und Prozesshaftigkeit oszillierenden Sichtweisen stellte insgesamt eine Herausforderung dar. Insofern kann festgestellt werden, dass sich die konstitutive Gegenüberstellung unterschiedlicher Haltungen und Muster in den choreografischen Beispielen auch in den damit in Verbindung stehenden Diskursen findet, und darüber hinaus die Diskussion derselben in der vorliegenden Studie mitprägt.

Der wiederkehrende Rekurs auf die Matrix ermöglichte es, einerseits das Geflecht, innerhalb dessen sich choreografische Historiografien im Tanz aufspannen lassen, grundsätzlich aufzufächern. Zudem konnten die in den referierten Ansätzen gefundenen Leerstellen, Widersprüche und produktiven Ansatzpunkte aufgenommen werden, um Präzisierungen und Weiterentwicklungen vorzunehmen. Diese erfolgten vor allem in eine Richtung, die mir aufgrund der körperbasierten Geschichtserzählung in den Beispielen zentral scheint: Derjenigen des Körpers, seines Erinnerungspotentials und seines Archivs. Dadurch wurde es möglich, den Körper als einen grundsätzlich historisch und kulturell informierten, pluralen Körper zu konturieren, der im Tanz durch seine Ausrichtung auf Körperbewegungen und je bestimmte ästhetische Konzepte noch zusätzlich geformt ist. Gerade in diesem tanzspezifischen Archiv, verstanden als eine Wissensformation, konnte das Potential der choreografischen Tanzgeschichtsschreibung auf der Bühne stark gemacht werden.

Die dritte Herangehensweise fokussiert das Phänomen aus dem Blickwinkel der Tanzgeschichtsschreibung. Wie erzählen die Choreografien Geschichte? Inwiefern erfüllen sie die Forderungen nach einer kritischen Tanzhistoriogra-

fie, die sowohl der komplexen Zeitlichkeit, der spezifischen Quellenlage und ihrem beweglichen Gegenstand gerecht werden kann? Ziel war es, aufgrund der vorangehenden Analysen und Diskussionen die Ausgangsthese der Studie nach zu weisen, nämlich, dass es sich bei dem beobachteten Phänomen um eine produktive Verschränkung von choreografischer Praxis und Theorie handelt, die im Hinblick auf die tanzwissenschaftliche Theoriebildung Erkenntnispotential birgt.

ZUM ERKENNTNISPOTENTIAL FÜR DIE TANZGESCHICHTSSCHREIBUNG

Als wesentliche Resultate, die für die tanzwissenschaftliche Theoriebildung von Bedeutung sind, können insbesondere zwei Punkte hervorgehoben werden, aus denen sich weitere Parameter ableiten lassen:

1. Der plurale Tanzkörper als Archiv

Die Reflexion des Körpers als Gedächtnisort einerseits und als Archiv für die Tanzgeschichte als Körpergeschichte andererseits, hat für die Geschichtsschreibung im Tanz wesentliche Implikationen. Sie stellt zunächst den Körper in den Fokus der Betrachtung. Anhand von ihm und durch ihn präsentiert sie ein Erfahrungswissen, das sich als ein Suchprozess in der Choreografie offenbart. Es lagert nicht in institutionellen Archiven, sondern erschließt sich performativ. Die historiografischen Choreografien vermögen so gesehen das Archiv des Tanzes für die Geschichtsschreibung zu erweitern. Sie verweisen auf ein körperbasiertes Tanzwissen von Tänzerinnen und Tänzern, Choreografinnen und Choreografen, das es neben schriftlichen und visuellen Dokumenten auch zu berücksichtigen oder wenigstens anzuerkennen gilt. Damit einher geht die Forderung nach einem breiteren Spektrum an Interpretationsansätzen und -möglichkeiten. Aufgrund der vorrangig biografisch verankerten Herangehensweise vermögen sie zudem andere als die bereits kanonisch gewordenen Ereignisse oder ästhetischen Konzeptionen hervorzuheben oder aber betrachten bekannte Werke aus einem dezidiert anderen Blickwinkel.

Es handelt sich bei den Choreografien um körperliche Artikulationen von historischem Wissen, die gleichzeitig verschiedene Zeitebenen, Positionen und Formationen sowohl in ihrer Disparatheit aufzeigen wie auch in einer choreografischen Struktur auf der Bühne zusammenführen. Der Begriff der ›Artikulation‹ scheint mir deshalb für die choreografischen Historiografien vielfältige Anschlussmöglichkeiten zu bieten: Er umfasst die physische Artikulation ebenso wie die sprachliche und trägt die doppelte Bewegung des gleichzeitigen Verbindens und Trennens in sich, wie sie in den Distanznahmen der

choreografischen Arbeiten und ihrem Reflexionspotential besonders virulent geworden ist.¹³⁶ Eine solche Choreografie als Artikulation schließt die Wahrnehmung der Choreografierenden, Tanzenden und Zuschauenden ebenso mit ein wie den reflexiven Gestus, die verschiedenen Zeitlichkeiten, Zugänge und Vermittlungswege, die in den historiografischen Praktiken wirksam werden. Gleichzeitig zeigt die Artikulation immer auch ihre eigene Konstruktion auf und fordert eine Form der Lektüre ein, die einen engagierten Zuschauer voraussetzt: Er muss einen analytischen Blick mitbringen für den Nachvollzug der historischen und zukünftigen Positionen und seine Wahrnehmung und Erinnerung beständig wach halten. Selbstverständlich können die choreografischen Historiografien auch anders rezipiert und auf ihre ästhetische Erfahrung hin fokussiert werden. Allerdings werden sie dann weniger als Ansätze einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung relevant, sondern allgemein als choreografische Erzählungen von Geschichten. Die Konzeption von Choreografie als Artikulation in Bezug auf die historiografische Praxis gälte es meines Erachtens noch weiter zu verfolgen.

2. Choreografische Darstellungsweisen

Die choreografischen Reflexionen von Tanzgeschichte entsprechen weitgehend den Prämissen einer kritischen Tanzgeschichtsschreibung, die nach anderen Ordnungsmustern verlangt als chronologisch-teleologischen, personenzentrierten oder epochenbildenden, und die nicht versucht, einen konsistenten Bogen über all die disparaten Phänomene zu spannen. Es handelt sich um ästhetische Ansätze, die grundsätzlich zu anderen Zugängen und Strukturierungen führen, und zwar in Form von räumlichen, beweglichen und dynamischen Mustern. Meist reflektieren sie zudem ihre eigene Positionierung und deren Zustandekommen mit. Die choreografischen Praktiken in der Historiografie kommen damit den Forderungen nach netz-, gebilde- oder geflecht-

136 | Auf die Konzeption von Choreografie als Artikulation macht beispielsweise Petra Sabisch aufmerksam. Sie baut auf de Saussures und Deleuzes Konzept der doppelten Artikulation auf, das sie mit Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes politischer Konzeption weiterentwickelt. Vgl. Sabisch, Petra: *Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreography*. München 2011. Zu Tanz als Artikulation vgl. weiter auch Bacon, Jane M.; Midgelow, Vida L.: *Articulating Choreographic Practices, Locating the Field. An Introduction*. In: *Choreographic Practices*. Nr. 1, 2010, S. 3-19. Die Choreografin Nicole Beutler beispielsweise spricht von ihren Bezugnahmen auf historische Tanzstücke als ›rearticulations‹, vgl. die Ausführungen in Bleeker: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding 2012, S. 20. Im dem von Susan L. Foster herausgegebenen Tagungsband *Corporealities* war außerdem bereits 1996 die Rede von der »physical mobility and articulability« des Körpers. Vgl. Foster et al.: *Introduction* 1996, S. xi.

artigen, räumlichen und dynamischen Darstellungen für die Tanzgeschichtsschreibung nach.

Durch ihre choreografierten räumlich-zeitlichen Ordnungen (dem Nebeneinander statt linearen Nacheinander), durch andere (mehrdimensionale) Fragestellungen und Selektionskriterien (oftmals biografisch motivierte), andere Kontextualisierungsformen (durch das künstlerisch geleitete Interesse) und nicht zuletzt durch ihr spezifisches Archiv und den Zugang dazu, stellen sie eine andere Form der Geschichtsschreibung für Tanz dar. Sie rücken sich damit selbst als eine Stimme ins Blickfeld, die Tanz mit den ihm eigenen Mitteln – dem Körper, der Choreografie, der Bewegung, der Sprache – in seiner Position in der Gesellschaft reflektiert.

Die gewählten Beispiele erwiesen sich dabei als besonders geeignet, um verschiedene künstlerische Herangehensweisen an das Phänomen aufzuzeigen und als für eine Vielzahl an künstlerischen Positionen paradigmatisch zu betrachten. Hilfreich war hierbei, nebst den Fallstudien von Olga de Soto, Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun sowie Boris Charmatz noch weitere Beispiele in skizzierter Form beizuziehen. Sie konnten jeweils in die Argumentation eingebunden werden, um weitere Facetten des Phänomens deutlich zu machen (beispielsweise das Format des Solos als Lecture Performance bei Bel, die Anbindung an die Rekonstruktionstradition beim Quatuor Albrecht Knust oder der explizit politische Aspekt bei Janez Janša). Die Beispiele lieferten dabei insgesamt für die Untersuchung nicht nur den Anstoss, sie blieben durchgehend der zentrale Referenzpunkt. Dabei wurde stets eine klare Differenzierung zwischen der Theoretisierung durch die Choreografien selbst und meinem analytischen Blick darauf angestrebt.

Viele Fährten, welche die Beispiele und die Diskussionen eröffneten, konnten für diese Publikation nicht weiterverfolgt werden. Dazu gehören die bereits genannte Figur der Artikulation sowie das Potential der Choreografien für die Archivierungstätigkeit. Gerade in der Verschränkung von Archiv und Präsentation in Form von Ausstellungen des Tanzes spannen sich weitere relevante Fragen auf. Welche Formate und Strategien sind hierfür im Tanz möglich? Inwiefern liefert gerade der Tanz Impulse für ein Neudenken der Institutionen Archiv, Museum, Galerie und rückwirkend wieder für das Theater, seine Dokumentations- und Vermittlungsformen?¹³⁷ Nicht zuletzt gälte es, die abermals verschobenen Rollenbilder seitens der Choreografinnen und Choreografen zu

137 | Beispiele hierfür sind die Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* 2012 im ZKM in Karlsruhe, die verschiedenen Ausstellungsformate des Musée de la danse in Rennes oder auch die *Rétrospektive* von Xavier Le Roy (Barcelona/Rennes 2011).

befragen (als Historikerinnen und Historiker, als Kuratorinnen und Kuratoren). Weiter wäre es interessant zu untersuchen, inwiefern und wie sich die reflexive Praxis in der Freien Szene auf die Praxis des Rekonstruierens allgemein im Tanz auswirkt.

Das Interesse an der historiografischen Auseinandersetzung mit Tanz ist anhaltend und erfährt derzeit durch seine Institutionalisierung eine weitere und möglicherweise andere Form der Verbreitung. Welche Verschiebungen sich dadurch auch innerhalb der künstlerischen Formationen ergeben, gilt es weiter zu verfolgen. Durch die breite Tourneetätigkeit und die entsprechende Rezeption hat das Phänomen zudem längst seinen Radius vergrößert. Es bleibt also weiterhin zu beobachten, welche Geschichtserzählungen die Tanzpraxis selber hervorbringt und wie diese mit der tanzwissenschaftlichen Theoriebildung verschränkt werden kann.

Bibliografie

- Adshead-Lansdale, Janet: Pathways to Studying Dance History. In: Dies.; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994, S. 219-230.
- Adshead-Lansdale, Janet: The Dance History Literature. A Reader's Guide. In: Dies.; Janet; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994, S. 32-41.
- Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994.
- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich/Berlin 2008.
- Amselle, Jean-Loup: Intangible Heritage and Contemporary African Art. In: Museum International. Nr. 56/1-2, 2004, S. 84-90.
- Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: Ballets Lost and Found. Restoring the Twentieth-Century Repertoire. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994, S. 98-116.
- Archer, Kenneth; Hodson, Millicent: Confronting Oblivion: Keynote Address and Lecture Demonstration on Reconstructing Ballets. In: Jordan, Stephanie (Hg.): Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. London 2000, S. 4.
- Arns, Inke; Horn, Gabriele (Hg.): History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Frankfurt a.M. 2007.
- Assmann, Aleida: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2006.
- Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2011.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Auslander, Philip: Liveness. Performance in a Mediatized Culture. London/New York 1999.

- Auslander, Philip: The Performativity of Performance Documentation. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 47-58 (reprint von 2006).
- Bacon, Jane M.; Midgelow, Vida L.: Articulating Choreographic Practices, Locating the Field. An Introduction. In: *Choreographic Practices*. Nr. 1, 2010, S. 3-19.
- ballettanz erinnert sich an das Gedächtnis des Tanzes. In: *ballett international – tanz aktuell*, Nr. 5, 2009.
- ballett international – tanz aktuell. Nr. 4, 2000, S. 46-50.
- Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown 1993.
- Banes, Sally: *Terpsichore en Baskets. Post-Modern Dance*. Paris 2002.
- Bannasch, Bettina; Butzer, Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009.
- Barba, Fabián: *Reconstruction in Progress: Working Notes, Wigman Reconstruction*, May 2009. In: Schulze, Janine: *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance?* München 2010, S. 100-115.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt a.M. 1982.
- Bauer, Joachim: *Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*. München 2004.
- Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. München 2005.
- Baxmann, Inge: Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert. In: Dies.; Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. München 2005, S. 15-35.
- Baxmann, Inge: Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 217-227.
- Baxmann, Inge (Hg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*. München 2008.
- Beise, Arnd: ›Körpergedächtnis‹ als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Bannasch, Bettina; Butzer, Günter: *Übung und Affekt, Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009, S. 9-25.
- Bel, Jérôme; Charmatz, Boris: *Emails 2009-2010*. Paris 2013.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1-2, Frankfurt a.M. 1991.
- Bénichou, Anne (Hg.): *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Paris 2015.

- Berg, Shelley C.: The Sense of the Past. Historiography and Dance. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. London 1999, S. 225-248.
- Berger, Christiane: Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara. Bielefeld 2006.
- Bismarck, Beatrice von et al. (Hg.): *interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Field*. Köln 2002.
- Bismarck, Beatrice von: Steps and Gaps: Curatorial Perspectives on Dance and Archives. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 213-217.
- Bleeker, Maaik A.: (Un)Covering Artistic Thought Unfolding. In: *Dance Research Journal*. Nr. 44/2, 2012, S. 13-26.
- Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: Prolog. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 7-22.
- Book of Abstracts, Re-Routing Performance. FIRT/IFTR Conference 2013. Institut del Teatre, Barcelona 2013.
- Boxberger, Edith; Wittmann, Gabriele (Hg.): *pARTnering documentation: approaching dance – heritage – culture*. München 2013.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 12-19.
- Brandstetter, Gabriele: Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der Neunzigerjahre. In: Dies.: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005, S. 116-133.
- Brandstetter, Gabriele: Selbst-Beschreibung. Performance im Bild. In: Dies.: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin 2005, S. 74-115.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«*. Bielefeld 2007.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, (2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage). Bielefeld 2015.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenschaftstheoretische Herausforderung. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künst-*

- lerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 37-48.
- Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck; Kirsten, Maar (Hg.): Notationen und Choreographisches Denken. Freiburg i.Br. u.a. 2010.
- Brandstetter, Gabriele: Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 45-61.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory. Bielefeld 2013.
- Brannigan, Erin: Dance and the Gallery: Curation as Revision. In: Dance Research Journal 47/1, April 2015, S. 1. 5-25.
- Bräuninger, Renate: Tanz zwischen Muskelgedächtnis und Bilderschrift. In: Birringer, Johannes; Fenger, Josephine (Hg.): Tanz im Kopf. Dance and Cognition. Jahrbuch Tanzforschung. Bd. 15, hg. v. Gesellschaft für Tanzforschung. Berlin 2005, S. 143-151.
- Brinkmann, Stephan: Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz. Bielefeld 2013.
- Brooks, Lynn Matluck; Meglin, Joellen A. (Hg.): Preserving Dance as a Living Legacy. Dance Chronicle, Nr. 34/1, London 2011.
- Brown, Carol: Re-tracing our Steps. The Possibilities for Feminist Dance Histories. In: Adshead-Landsdale, Janet; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994, S. 198-116.
- Bryson, Norman: Cultural Studies and Dance History. In: Desmond, Jane C.: Meaning in Motion. New Critical Studies of Dance. Durham 1997, S. 55-77.
- Buchloh, Benjamin D.: Allegorische Verfahren. Über Appropriation und Montage in der Gegenwartskunst. In: Alberro, Alexander; Buchmann, Sabeth (Hg.): Art after Conceptual Art, Wien 2006, S. 31-57 (Reprint von 1982).
- Buckland, Theresa: Traditional Dance. English Ceremonial and Social Forms. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): Dance History. An Introduction. London/New York 1994, S. 45-58.
- Budd, Adam (Hg.): The Modern Historiography Reader. Western Sources. London/New York 2008.
- Bührmann, Andrea D.; Schneider, Werner (Hg.): Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld 2008.
- Bunker, Jenny; Pakes, Anna; Rowell, Bonnie (Hg.): Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices. Hampshire 2013.
- Burt, Ramsay: Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performances. In: Performance Research. Nr. 8/2, 2003, S. 43-41.
- Burt, Ramsay: Genealogy and Dance History. Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaecker. In: Lepecki, André (Hg.): Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory. Middletown 2004, S. 29-45.

- Burt, Ramsay: Judson Dance Theater. Performative Traces. London/New York 2006.
- Burt, Ramsay: Revisiting »No to Spectacle«: Self Unfinished and Véronique Doisneau. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 49-59.
- Burt, Ramsay: History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice. In: Dance Chronicle, Nr. 32/3, 2009, S. 442-467.
- Burt, Ramsay: The Specter of Interdisciplinarity. In: Dance Research Journal. Nr. 41/1, 2009, S. 3-22.
- Burt, Ramsay: The Politics of History and Collective Memory in Contemporary Dance. Vortragsmanuskript für das gleichnamige Forschungsseminar im Rahmen des ProDoc-Graduiertenprogramms »Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz«. August 2012, S. 1-14.
- Büscher, Barbara: Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld 2013, S. 501-533.
- Büscher, Barbara: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: www.perfomap.de, Feb. 2009, S. 1-16, www.qucosa.de/recherche/front-door/cache.off?tx_slubopus4frontend[id]=2543, 21.09.2015.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997.
- Caronia, Antonio; Janez, Janša; Quaranta, Domenico (Hg.): RE:akt!. Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting. Berlin 2009.
- Carter, Alexandra: Destablising the Discipline. Critical Debates about History and their Impact on the Study of Dance. In: Dies. (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London/New York 2004, S. 10-19.
- Carter, Alexandra: Making History. A General Introduction. In: Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London/New York 2004, S. 1-9.
- Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London/New York 2004.
- Carter, Alexandra: Practising Dance History: Reflections on the Shared Processes of Dance Historians and Dance Makers. In: Proceedings. Re-thinking Practice and Theory. Society of Dance History Scholars Conference. Hg. v. Ann Cooper Albright, Dena Davida, Sarah Davis Cordova, Riverside 2007, S. 126-130, <http://eprints.mdx.ac.uk/4720/>, 21.09.2015.
- Caysa, Volker: Körperliche Erkenntnis als empirische Körpererinnerung. In: Bockrath, Franz; Boschert, Bernhard; Franke, Elke (Hg.): Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung. Bielefeld 2008, S. 73-85.
- Certeau, Michel de: Das Schreiben der Geschichte. Frankfurt a.M. 1991.
- Cetina, Karin Knorr: Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen, Frankfurt a.M. 2002.

- Chapuis, Yvane: Le Quatuor Albrecht Knust. Interview. In: *Médium: Danse*. Art Press, Spezialausgabe, Nr. 23, 2002, S. 16-23.
- Charmatz, Boris; Janša, Janez; Siegmund, Gerald: What if we made it all up? In: *The skin of movement. Scores*. Nr. 0, 2010, S. 11-21.
- Chatterjee, Ananya: Contestations: Constructing a Historical Narrative for Odissi. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 143-156.
- Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007.
- Collingwood, R. G.: *The Idea of History*. Oxford 1994.
- Connerton, Paul: *The Spirit of Mourning. History, Memory and the Body*. Cambridge 2011.
- Cook, Alexander: The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History. In: *Criticism*. Nr. 46/3, 2004, S. 487-496.
- Copeland, Mathieu; Pellegrin, Julie: *Choreographing Exhibitions*. St. Gallen 2013.
- Cramer, Franz Anton: Sollbruchstellen. Die Vielfalt der zeitgenössischen Tanzszene schöpft aus dem Bewusstwerden der eigenen Geschichte. In: Odenthal, Johannes: *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 74-80.
- Cramer, Franz Anton: Technik ist Macht. In: Ders.: *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*. Berlin 2008, S. 86-97.
- Cramer, Frank Anton: Verlorenes Wissen – Tanz als Archiv. In: www.performap.de, Dezember 2009, S. 1-9, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25420>, 21.09.2015.
- Cramer, Franz Anton: Archive As Cultural Heritage: The Digital Monument. Vortragsmanuskript, University of Surrey at Guildford, 11.7. 2010.
- Cramer, Franz Anton: Geschichte als Einzelfall. Zum Verhältnis von Dokument und Erlebnis im Tanz. In: www.performap.de, Oktober 2010, S. 1-5, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-70283>, 21.09.2015.
- Cramer, Franz Anton: Body, Archive. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 219-221.
- Cramer, Franz Anton: Geschichte wird gemacht – das Erbe des Tanzes. In: www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20363169.html, 21.09.2015.
- Cramer, Franz Anton: Hilfslose Rekonstruktion. Ein Gespräch im Berliner Radialsystem über den Wigmanizer Fabián Barba. In: www.corpusweb.net/hilfslose-rekonstruktion.html, 14.03.2013 (nicht mehr verfügbar).
- Cramer, Franz Anton: Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum, Dance Research Journal* 46/3. Dezember 2014, S. 24-31.

- Cramer, Franz Anton: Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): Dance in the Museum, Dance Research Journal (Nr. 46/3) 2014, S. 24-31.
- Crow, Thomas: Modern Art in the Common Culture. New Haven/London 1996.
- Csordas, Thomas J.: Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: Ethos. Nr.18/1, 1990, S. 4-47.
- Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Stuttgart/Weimar 2001.
- Daly, Ann: In Dance, Preserving a Precarious Legacy Begins Onstage. In: Dies.: Critical Gestures. Writings on Dance and Culture. Wesleyan 2002, S. 223-225.
- Daur, Uta: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes. Bielefeld 2013, S. 7-16.
- Daur, Uta (Hg.): Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes. Bielefeld 2013.
- De Laet, Timmy: Wühlen in Archiven. Wie sich durch Strategien des Re-Enactments die Grenzen des Repertoires erweitern lassen. In: tanz. Nr. 3/10, 2010, S. 54-59.
- De Laet, Timmy: Bodies with(out) Memories. Strategies of Re-enactment in Contemporary Dance. In: Plate, Liedeke; Smelik, Anneke (Hg.): Performing Memory in Art and Popular Culture. New York 2013, S. 135-152.
- deLahunta, Scott; Zuniga Shaw, Norah: Constructing Memory: Creation of the Choreographic Resource. In: Performance Research. Nr. 11/4, 2007, S. 53-62.
- Deleuze, Gilles: Die Zeitkristalle. In: *Das Zeitbild*. Frankfurt a.M. 1989, S. 95-131.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1995.
- Derrida, Jacques: Mal d'Archive. Une impression freudienne. Paris 1995.
- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997.
- Desmond, Jane C. (Hg.): Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance. Durham 1997.
- Diehl, Ingo; Lampert, Friederike (Hg.): Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland. Leipzig 2011.
- Dils, Ann; Cooper Albright, Ann (Hg.): Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader. Middletown 2001.
- Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld 2013.
- Ebeling, Knut; Günzel, Stephan: Einleitung. In: Dies.: Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009, S. 7-26.

- Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten. Berlin 2009.
- Ebeling, Knut: Wilde Archäologien 1. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler. Berlin 2012.
- Eiermann, André: Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld 2009.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2005.
- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York 2005.
- Ernst, Christoph; Paul, Heike: (Hg.): Präsenz und Implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2013.
- Ernst, Wolf-Dieter: Die Lecture-Performance als dichte Beschreibung. In: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie: TheorieTheaterPraxis. Berlin, 2002, S. 192-201.
- Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin 2002.
- Evert, Kerstin: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien. Würzburg 2003.
- Fineman, Joel: The History of the Anecdote. Fiction and Fiction. In: Veaser, H. Aram (Hg.): The New Historicism. New York/London 1989, S. 49-76.
- Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: Fischer-Lichte, Erika; Fleig, Anne (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000, S. 7-17.
- Foellmer, Susanne: Reenactments und andere Wieder-Holungen. In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): Zitieren, Appropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten. Bielefeld 2013.
- Foellmer, Susanne: Re-Cyclings. Shifting Time, Changing Genre in the Moving Museum. In: Dance Research Journal (Nr.46/3) 2014, S. 101-107.
- Foot of Imobilité: Livret conceptuel de *Musings*, Programmheft, Genf 2009.
- Foster, Susan L.: Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley/Los Angeles/London 1986.
- Foster, Susan L.: Choreographing History. Manifesto for Dead and Moving Bodies. In: Dies. (Hg.): Choreographing History. Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3-21.
- Foster, Susan L. (Hg.): Choreographing History. Bloomington/Indianapolis 1995.
- Foster, Susan L. et al.: Introduction. In: Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power. London/New York 1996, S. xi-xvii.

- Foster, Susan L. (Hg.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York 1996.
- Foster, Susan L.: *Dancing Bodies*. In: Desmond, Jane C. (Hg.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham/London 1997, S. 235-257.
- Foster, Susan L.: *Choreographies of Gender*. In: *Chicago Journals*. Nr. 24/1, 1998, S. 1-33.
- Foster, Susan L.: *Improvising/History*. In: Worthen, W.B.; Holland, Peter (Hg.): *Theorizing Practice. Redefining Theater History*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire 2003, S. 196-212.
- Foster, Susan L.: *Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld 2013, S. 19-32.
- Foster, Susan: *Pichet Klunchun and Myself: Gender and Intercultural Collaboration*. In: Klein, Gabriele; Noeth, Sandra (Hg.): *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld 2011, S. 73-83.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1971.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.
- Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden*. Bd. 2, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 166-199.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.
- Franco, Susanne; Nordera, Marina (Hg.): *Ricordanze. Memoria in Movimento e coreografie della storia*. Torino 2010.
- Franco, Susanne: *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*. In: *roots & routes, research on visual cultures*. Nr. 7, 2012, (ohne Seitenangaben).
- Franco, Susanne: *Reenacting Heritage at Bomas of Kenya: Dancing the Post-colony*. In: *Dance Research Journal*, (Nr. 47/02), August 2015, S. 5-21.
- Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: *Theatre Journal*. Nr. 41/1, 1989, S. 56-74.
- Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: Ders.: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge 1993, S. 133-152.
- Franko, Mark: *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington 1995.
- Franko, Mark; Richards, Annette: *Actualizing Absence. The Pastnes of Performance*. In: Dies. (Hg.): *Acting on the past. historical performance across the disciplines*. Hanover/London 2000, S. 1-12.

- Franko, Mark; Richards, Annette (Hg.): *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines*. Hanover/London 2000.
- Franko, Mark: *Writing for the body. Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance*. In: *Common Knowledge*. Nr. 17/2, 2011, S. 321-334.
- Franko, Mark: *Epilogue to an Epilogue on Reenactments*. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript im Rahmen des Forschungsseminars *Choreography as Historiography* des ProDoc-Graduiertenkollegs »Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz« 4./5.10.2013, S. 1-15.
- Franko, Mark: *Museum Artifact Act*. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia: *Mobile Notate, Tanz & Archiv*. Nr. 5, München 2014, S. 96-107.
- Frey Steffen, Therese (Hg.): *Körpergedächtnis//Gedächtniskörper*. In: *Figurationen Gender Literatur Kultur*. Nr. 1/9, Köln/Weimar/Wien 2008.
- Fried, Michael: *Art and Objecthood*. In: Battcock, Gregory (Hg.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. Berkeley/Los Angeles/London 1995.
- Friedman, Jeff: *Oral History A Go-Go: Documenting Embodied Knowledges*. In: Schulze, Janine (Hg.): *Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München 2010, S. 168-193.
- Friedman, Jeff: *On Oral History and Archives*. In: www.tanzfonds.de/de/artikel/jeff-friedman:-on-oral-history, 21.09.2015.
- Fuchs, Thomas: *The phenomenology of body memory*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Mouvement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 9-22.
- Gareis, Siegrid; Schöllhammer, Georg; Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln 2013.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1998.
- Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke, Katharina von (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007.
- Gehring, Petra: *Foucault – Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt a.M. 2007.
- Gelshorn, Julia: *Strategien der Aneignung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. München 2009.
- Giannachi, Gabriella; Kaye, Nick; Shanks, Michael (Hg.): *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*. London/New York 2012.
- Giersdorf, Jens Richard: *Immer hier und selten da. Die Politik der choreographierten Tanztheoretisierung als Zwischenraum*. In: Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodianka, Bettina: *Heterotopien: Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2014, S. 575-592.

- Giersdorf, Jens Richard: Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation. In: *Dance Research Journal*. Nr. 41/1, 2009, S. 23-44.
- Giersdorf, Jens Richard: Unpopulärer Tanz als Krise universeller Geschichtsschreibung oder Wie Yutian und ich lang anhaltenden Spass mit unseriöser Historiografie hatten. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich 2010, S. 91-100.
- Glön, Marie; Suquet, Annie: Foofwa d'Imobilité: Le souvenir comme effraction. Interview. In: *Repères. Cahier de danse*. Nr. 28, 2011, S. 5-7.
- Gore, Giorgiana: Traditional dance in West Africa. In: Adshead-Lansdale, Janet; Layson, June (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 59-80.
- Greenberg, Clement: Modernist Painting. In: Frascina, Francis; Harrison, Charles (Hg.): *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*. New Haven 1993.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a.M. 2000.
- Groves, Rebecca; deLahunta, Scott; Shaw, Norah Zuniga: Apropos Partituren: William Forsythes Vision einer neuen Art von ›Tanzliteratur‹. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007, S. 91-101.
- Groys, Boris: Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 209-218 (Reprint von 2002).
- Guest, Ann Hutchinson: Is Authenticity to be had? In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000, S. 65-71.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*. Frankfurt a.M. 2012.
- Hahn, Thomas: Streit of Spring. In: *tanz*. Nr. 9, 2013, S. 24-31.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin 1966.
- Hammergren, Lena: Many Sources, Many Voices. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 20-31.
- Hardt, Yvonne: Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird. In: *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 34-39.
- Hardt, Yvonne: Sich mit Geschichte bewegen. Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategien zeitgenössischer Choreographie. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin: *Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München 2010, S. 214-223.

- Hardt, Yvonne: Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and its Play with Tradition. In: *Dance Research Journal*. Nr. 43/1, 2011, S. 27-42.
- Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München 2007.
- Heathfield, Adrian: The Ghost Time of Transformation. In: Butte, Maren; Maar, Kirsten; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schaffaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 175-190.
- Hecht, Thom: *Dancing Archives – Archive Dances. Exploring Dance Histories at the Radcliffe College Archives*. Bielefeld 2013.
- Hohenberger, Eva; Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003.
- Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg 2000.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg 2002.
- Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009.
- Huschka, Sabine: Vom vergangenen Tanzwissen. In: Haitzinger, Nicole; Femböck, Karin (Hg.): *Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München 2010, S. 224-233.
- Huschka, Sabine: Erinnerungsprozesse an Vergangenes als Strategie im Zeitgenössischen Tanz: Wiederholen befragen. In: Heeg, Günther; Hensel, Andrea; Pollak, Tamar; Wölfl, Helena; Bindernagel, Jeanne (Hg.): *Das Theater der Wiederholung. Open-access-Publikation zum wissenschaftlich-künstlerischen Symposium Das Theater der Wiederholung (Oktober 2014)*. In: www.uni-leipzig.de/~theaterderwiederholung/online-publikation, Leipzig 2014, S. 1-13.
- Husemann, Pirkko: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt 2002.
- Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld 2009.
- Hutchinson Guest, Ann: Is Authenticity to be Had? In: Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000, S. 65-71.
- International Theatre Institute (ITI)/Unesco: *International Dance Day* 2003.
- Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. München 1992.
- Järvinen, Hanna: *Performance and Historiography. The Problem of History in Dance Studies*. In: Salmi, Hannu (Hg.): *History in Words and Images. Pro-*

- ceedings of the Conference on Historical Representation Held at the University of Turku, Finland, 26-28 September 2002, Turku 2005, S. 139-149.
- Jaquiéry, Corinne: Foofwa d'Imobilité. Retour vers le futur. In: *Le Courrier*. 18.03.2011 (ohne Seitenangaben), www.lecourrier.ch/foofwa_d_imobilite_retour_vers_le_futur, 21.09.2015.
- Jeitschko, Marieluise: Choreologen und Kinetografen notieren Tanz. In: www.goethe.de/ins/hu/bud/kul/mag/tut/de6654411.htm, 2010, S. 1-2, 21.09.2015.
- Jeschke, Claudia: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bad Reichenhall 1983.
- Jones, Amelia: »Presence« in Absentia. Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal*. 1997, S. 11-18.
- Jones, Amelia: »The Artist is present«. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: *The Drama Review*. Nr. 55/1, 2011.
- Jones, Amelia: The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 11-25.
- Jones, Amelia: Timeline of Ideas: Live Art in (Art) History. A Primarily European-US-based Trajectory of Debates and Exhibitions Relating to Performance Documentation and Re-Enactments. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012, S. 425-432.
- Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.
- Jordan, Stephanie (Hg.): *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London 2000.
- Kalu, Kristin Joy: *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*. Bielefeld 2013.
- Kennedy, Dennis (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance*. Oxford 2005.
- Kieser, Klaus: Ist der Tanz flüchtig? In: *tanz*. Nr. 12, 2011, S. 63.
- Kieser, Klaus: Dance! Copy! Right? Christoph Winkler nimmt sich das Urheberrecht im Tanz vor und zeigt wie fragil dessen Konstruktion ist. In: *tanz*. Nr. 5, 2012, S. 22-24.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Intangible Heritage as Metacultural Production. In: *Museum International*. Nr. 56/1-2, 2004, S. 53-64.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München 1995.
- Klein, Gabriele: Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*. Berlin 2005, S. 20-27.

- Klein, Gabriele: Inventur der Tanzmoderne. Geschichtstheoretische Überlegungen zur tanzwissenschaftlichen Forschung. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 5-12.
- Klein, Gabriele: Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur. In: Sabine Huschka (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld 2009, S. 199-208.
- Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München 2006.
- Koch, Sabine C. et al. (Hg.): Body Memory, Metaphor and Mouvement. Amsterdam/Philadelphia 2012.
- Koritz, Amy: Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies. In: Morris, Gay (Hg.): Moving Words, Re-Writing Dance. London 1996, S. 88-103.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1989.
- Koselleck, Reinhart: Einführung. In: White, Hayden: Auch Klio dichtet Oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986, S. 1-6.
- Koselleck, Reinhart: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. In: Ders.: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Berlin 2010.
- Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a.M. 2007.
- Krauss, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. In: Dies.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth. Cambridge 2000, S. 151-299.
- Kruschkova, Krassimira (Hg.): OB?SCENE: Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film. Wien/Böhlau 2005.
- Kruschkova, Krassimira: Tanzgeschichte(n): wieder und wider. Re-enactment, Referenz, *révérence*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 39-45.
- Lador, Gaëlle: *Mimésix: retour vers le futur*. Interview. In: Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine. Genève, Nr. 35, 2005, S. 10-11.
- LaFrance, Cheryl: Choreographers' Archive: Three Case Studies in Legacy Preservation. In: Dance Chronicle. Nr. 34/1 (2011), S. 49.
- Launey, Isabelle: *Poétiques de la citation en danse. ...d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000*. In: Dies.; Pages, Sylviane (Hg.): Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2, Arts 8, Paris 2010, S. 23-72.
- Launey, Isabelle; Pages, Sylviane (Hg.): Mémoires et histoire en danse. Mobiles n° 2, Arts 8, Paris 2010.

- Layson June: Dance History source materials. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 18-31.
- Layson June: Historical Perspectives in the Study of Dance. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An Introduction*. London/New York 1994, S. 3-16.
- Layson, June: Writing Dance History. In: Adshead-Lansdale, Janet; dies. (Hg.): *Dance History. An introduction*. London/New York 1994, S. 231-251.
- Lepecki, André: Manisch aufgeladene Gegenwartigkeit. In: *ballett international – tanz aktuell. Jahrbuch Körper.kon.text*. 1999, S. 82-87.
- Lepecki, André: Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene. In: Carter, Alexandra (Hg.): *Rethinking Dance History. A Reader*. London/New York 2004, S. 170-181.
- Lepecki, André (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown 2004, S. 29-45.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London/New York 2006.
- Lepecki, André: The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlive of Dances. In: *Dance Research Journal*. Nr. 42/2, 2010, S. 28-48.
- Lista, Marcella: Play Dead: Dance, Museum, and the »Time-Based Arts«. In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum, Dance Research Journal* (Nr. 46/3) 2014, S. 6-23.
- Louppe, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld 2009.
- Lütticken, Sven; Allen, Jennifer (Hg.): *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005.
- Lytard, Jean-François: *La condition postmoderne*. Paris 1979.
- Maar, Kirsten: Geschichte(n) erfinden: Aneignungen und referentielle Verfahren im Tanz. In: In: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hg.): *Zitieren, Apropriieren, Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld 2013, S. 137-159.
- Maar, Kirsten: Exhibiting Choreography. In: Dies.; Butte, Maren; McGovern, Fiona; Rafael, Marie-France; Schaffaff, Jörn (Hg.): *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin 2014, S. 93-111.
- Manning, Susan: Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. A Reponse to Sally's Terpsichore in Sneakers. In: *The Drama Review*. Nr. 32/4, 1988, S. 32-39.
- Manning, Susan: Letter from the President. *Society of Dance History Scholars Newsletter*. Nr. 26/1, 2006, S. 1-2.
- Manning, Susan; Ruprecht, Lucia: Introduction. *New Dance Studies/New German Cultural Studies*. In: Dies. (Hg.): *New German Dance Studies*. Urbana/Chicago/Springfield 2012, S. 1-16.

- Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (Hg.): *New German Dance Studies*. Urbana/Chicago/Springfield 2012.
- Markowitsch, Hans-Joachim: *Das Gedächtnis. Entwicklung, Funktionen, Störungen*. München 2009.
- Martin, Randy: *Between Technique and the State. The Univers(ity) in Dance*. In: Ders.: *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham/London 1998, S. 151-179; S. 240-244.
- Marx, Peter W.: *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*. Marburg 2003.
- Matzke, Annemarie: *Bilder in Bewegung bringen. Zum Reenactment als politischer und choreographischer Praxis*. In: Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, S. 125-138.
- Mauss, Marcel: *Die Techniken des Körpers*. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie 2*. Frankfurt a.M. 1989, S. 197-220.
- McCormick, Malcolm; Reynolds, Nancy: *No fixed points. Dance in the Twentieth Century*. New Haven/London 2003.
- Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie, Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft*. Marburg 2011.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.
- Meyer, Ralf P.: *Memory of the cell*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Mouvement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 243-251.
- Motion Bank: *Starting Points & Aspirations*. Frankfurt a.M. 2013.
- Morris, Gay: *Dance Studies/Cultural Studies*. In: *Dance Research Journal*. Nr. 41/1, 2009, S. 82-100.
- Munslow, Alun: *The Routledge Companion to Historical Studies*. London/New York 2006.
- Naverán, Isabel de (Hg.): *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona 2010.
- Nectoux, Jean-Michel; Claudia, Jeschke (Hg.): *Mallarmé – Debussy – Nijinskij – De Meyer. Nachmittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie*. München 1989.
- Nicifero, Alessandra: *OCCUPY MoMa: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!* In: Franko, Mark; Lepecki, André (Hg.): *Dance in the Museum*, *Dance Research Journal* (Nr. 46/3) 2014, S. 32-44.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 5*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.
- Noë, Alva: *Action in Perception*. Cambridge/London 2006.
- Noverre, Jean-Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Hamburg/Bremen 1769, Faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig 1977.

- Odenthal, Johannes: Erinnern und Vergessen. In: ballett international – tanz aktuell. Nr. 9, 2005, S. 28-31.
- Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997.
- Osten, Marion von: The Archive in Motion. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory. Bielefeld 2013, S. 231-233.
- Otto, Ulf: Die Macht der Toten als das Leben der Bilder. Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur. In: Roselt, Jens; Weiler, Christel: Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten. Bielefeld 2011, S. 185-201.
- Partner, Nancy; Foot, Sarah (Hg.): The SAGE Handbook of Historical Theory. London 2013.
- Paterson, Mark: On ›Inner Touch‹ and the Moving Body. Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics. In: Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko; Zubarik, Sabine (Hg.): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin/Boston 2013, S. 115-131.
- Pechlivanos, Miltos: Literaturgeschichte(n). In: Ders. et al. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 1995, S. 170-181.
- Perpener, John O.: Cultural Diversity and Dance History Research. In: Horton Fraleigh, Sandra; Hanstein, Penelope (Hg.): Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry. London 1999, S. 334-351.
- Peters, Sybille: Der Vortrag als Performance. Bielefeld 2011.
- Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London/New York 1993.
- Pouillaude, Frédéric: Scene and Contemporaneity. In: The Drama Review, Nr. 51/2, 2007, S. 124-135.
- Pouillaude, Frédéric: Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite. In: Ce qui fait danse. De la plasticité à la performance. La Part de l'Œil. Revue annuelle de pensée des arts plastiques. Nr. 24, 2009, S. 27-33.
- Postlewait, Thomas: The Criteria for Periodization in Theatre History. In: Perspectives in Theatre History. Theatre Journal. Nr. 40/3, 1988, S. 299-318.
- Postlewait, Thomas: The Cambridge Introduction to Theatre Historiography. Cambridge 2009.
- Preston-Dunlop, Valerie; Sayers, Lesley-Anne: Gained in Translation: Recreation as Creative Practice. In: Dance Chronicle. Nr. 34/1, 2011, S. 5-45.
- Quiblier, Marie: La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français 1990-2010. Université Rennes 2 Haute Bretagne U.F.R. A.L.C., unveröffentlichte Dissertation, 2011.
- Rainer, Yvonne: Work (1961-1973). New York 1974.

- Raphael, Lutz: The Implications of Empiricism for History. In: Partner, Nancy; Foot Sarah (Hg.): The SAGE Handbook of Historical Theory. London 2013, S. 23-40.
- Ricœur, Paul: Archiv, Dokument, Spur. In: Ders.: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. München 1991, S. 185-200.
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. München 1991.
- Ricœur, Paul: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster 2002.
- Roach, Joseph R.: Theater History and Historiography. In: Reinelt, Janelle G.; Ders. (Hg.): Critical Theory and Performance. Ann Arbor 2007, S. 191-197.
- Roms, Heike: What's Welsh for Performance – An Oral History of Performance Art in Wales 1968-2008. Bd. 1, Cardiff 2008.
- Roms, Heike: Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst. In: www.perfomap.de, 2010, S. 1-12, 21.09.2015.
- Roselt, Jens; Otto, Ulf: Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012, S. 7-11.
- Roselt, Jens; Otto, Ulf (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2012.
- Rosiny, Claudia: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. Bielefeld 2013.
- Sabisch, Petra: Choreographing Relations. Practical Philosophy And Contemporary Choreograph. München 2011.
- Schellow, Constanze: Zu zwei Diskurs-Choreographien zwischen Tanz/Theorie und Philosophie. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik. Bielefeld 2013, S. 593-608.
- Schlicher, Susanne: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, mit 101 Choreographenporträts. Berlin 2002.
- Schmidt, Robert F.; Schaible, Hans-Georg (Hg.): Neuro- und Sinnesphysiologie. Heidelberg 2006.
- Schneider, Katja: Vom Verschwinden der Tanzkunst aus der Choreographie? In: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd. 7, Laaber 2004, S. 363-366.
- Schneider, Rebecca: Performing Remains. Art and War in Theatrical Reenactment. New York 2011.
- Schulze, Janine: Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem *gender*-spezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz. In: Öhlschlä-

- ger, Claudia; Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997, S. 219-234.
- Schulze, Janine: Einleitung. Tanzarchive sind Perpetuum Mobiles. In: Dies. (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz. München 2010, S. 8-17.
- Schulze, Janine (Hg.): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz, München 2010.
- Sebillotte, Laurent; Challet-Haas, Jacqueline: Archives Albrecht Knust. In: Médiathèque du Centre national de la danse, S. 1-5, [Sebillotte, Laurent: Archive des Tanzes oder Eine Intention Bewahren. In: Schulze, Janine \(Hg.\): Are 100 Objects Enough to Represent the Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz, München 2010, S. 84-95.

Servos, Norbert: Körpergedächtnis. Body Thoughts – Tanzen macht schlau. In: ballet-tanz. Mai 2003, 21-25.

Servos, Norbert: Was der Körper erinnert. Repertoirepflege bei Pina Bausch. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; Wilcke von, Katharina \(Hg.\): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007, S. 193-199.

Shacter, Daniel L.: Searching for Memory. The Brain, the Mind and the Past. New York 1996.

Shacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg 1999.

Sheets-Johnstone, Maxine: Kinesthetic Memory. In: The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader. Exeter 2009, S. 253-277.

Siegel, Marcia B.: At a Vanishing Point. A Critic Looks at Dance. New York 1968.

Siegel, Marcia B.: The Shapes of Change. Images of American Dance. New York 1985.

Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996.

Siegmund, Gerald: Tanz als Bewegung in der Geschichte. In: Die Deutsche Bühne. Nr. 74/9, 2003, Köln 2003, S. 42-45.

Siegmund, Gerald: William Forsythe – Das Denken in Bewegung. Berlin 2004.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.

Siegmund, Gerald: Foofwa d'Immobilité. In: ballett international – tanz aktuell. Nr. 10, 2006, S. 58-61.

Siegmund, Gerald: Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper. In: Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia \(Hg.\): Zeitgenössischer](http://inventaire.cnd.fr/archives-en-ligne/ead.html?id=CND_Knust_1&c=CND_Knust_1_eo000018&qid=eas1442860044892#!{\)

- Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2007, S. 44-59.
- Siegmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung. In: Klepacki, Leopold; Liebau, Eckhart (Hg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzes. Münster 2008, S. 29-44.
- Siegmund, Gerald: Tanzgeschichten. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 3-4.
- Siegmund, Gerald: Affekt, Technik, Diskurs. Aktiv passiv sein im Angesicht der Geschichte. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 15-26.
- Siegmund, Gerald: Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 171-179.
- Siegmund, Gerald: Five Theses on the Function of Choreography. In: The Skin of Movement, Scores. Hg. v. Tanzquartier Wien, Nr. 0/10, 2010, S. 11-12.
- Sörgel, Sabine: Von der Manie zur Melancholie. Tanzhistoriographie im kulturhistorischen Vergleich. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, 2008, Tübingen 2008, S. 19-28.
- Soto, Olga de: histoire(s). Journal (excerpts), Pressetext, Brüssel 2004.
- Soto, Olga de: »Mettre la mémoire à l'épreuve«. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 193-196.
- Soussloff, Catherine M.; Franko, Mark: Visual and Performance Studies: A New History of Interdisciplinarity. In: Social Text. Nr. 20/4, 2002, S. 29-46.
- Stabel, Rolf: Rote Schuhe für den Sterbenden Schwan. Tanzgeschichte in Geschichten. Berlin 2010.
- Stalpaert, Christel: Reenacting Modernity: Fabián Barba's A Mary Wigman Dance Evening (2009). In: Dance Research Journal. 43/1, 2011, S. 90-95.
- Steinwachs, Burkhard: Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich; Link-Heer, Ursula (Hg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt a.M. 1985, S. 312-323.
- tanz: Notiz zu Lutz Förster von Jérôme Bel. Tanz, Nr. 1, 2011, S. 27.
- Tanzjournal: »Konzepttanz«, Spezialausgabe. Nr. 2, 2004.
- Tappolet, Bertrand: Boris Charmatz. Entre héritage chorégraphique et expérimentation ludique. Interview. In: Genève Active. Magazine culturel de la métropole lémanique. 17.12.2009, S. 1-2, www.geneveactive.ch/article/entre-heritage-choreographique-et-experimentation-ludique/, 21.09.2015.
- Taylor, Diana: The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham 2003.

- Thomas, Helen: Reproducing the Dance. In Search of the Aura? In: Jordan, Stephanie (Hg.): Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. London 2000, S. 125-131.
- Thomas, Helen: Reconstructing the Dance: In Search of Authenticity? In: Dies.: The Body, Dance and Cultural Theory. London 2003, S. 121-145.
- Thomas, Helen: Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice. In: Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London/New York 2004, S. 32-45.
- Turner, Christina: Narrative Spielarten. Es war einmal – Eine Erzählung. In: Rosiny, Claudia; Clavadetscher, Reto (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Bern 2007, S. 32-42.
- Turner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: Forum Modernes Theater. Bd. 23/1, Tübingen 2008, S. 13-18.
- Turner, Christina: Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten. Bielefeld 2009.
- Turner, Christina: Tanzgeschichte als Lecture-Performance. Ein Projekt zur Historiographie mittels Text, Bild und Körper. In: Hulfeld, Stefan; Peter Birgit (Hg.): Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte, Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Heft 1-2, 55. Jahrgang 2009, Wien, Köln, Weimar 2009, S. 325-333.
- Turner, Christina: Tänzerinnen-Traumgesichter. Das Archiv als historiografische Vision. In: Haitzinger, Nicole (Hg.): Tanz und Archiv. Forschungsreisen. Biografik. Nr. 2, München 2010, S. 12-21.
- Turner, Christina: Raum für bewegliche Geschichtsschreibung. Zur Einleitung. In: Dies.; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 9-12.
- Turner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): Original und Revival. Geschichtsschreibung im Tanz, Zürich 2010.
- Turner, Christina: Affect, Discourse, and Dance before 1900. In: Manning, Susan; Ruprecht, Lucia (Hg.): New German Dance Studies. Urbana/Chicago/Springfield 2012, S. 17-30.
- Turner, Christina: Tanz in Gedanken. Zu reflexiven (Zwischen-)Räumen in choreographischen Projekten. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin: Denkräume. Performatives Zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München 2010, S. 261-267.
- Turner, Christina: Des pieds à la têtes. Réflexions critiques sur les conventions dans la danse. In: Archéologie du théâtre allemand contemporain. théâtrepublic. Nr. 206, 2012, S. 20-24.

- Thurner, Christina: Leaving and Pursuing Traces. ›Archive‹ and ›Archiving‹ in a Dance Context. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): Dance [and] Theory. Bielefeld 2013, S. 241-245.
- Todd, Mabel: The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man. New York 1975.
- Tomko, Linda: Considering Causation and conditions of possibility: Practitioners and Patrons of New Dance in Progressive-Era America. In: Carter, Alexandra (Hg.): Rethinking Dance History. A Reader. London/New York 2004, S. 80-93.
- Vaughan, David: Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse. Chronique et commentaire. Paris 1997.
- Veesser, H. Aram (Hg.): The New Historicism. New York/London 1989.
- Wehren, Julia: Körpertechniken als Wissenskultur. Choreografische Konzepte im Umgang mit Tradition – Beispiele von Foofwa d'Imobilité. In: Bischof, Margrit; Rosiny, Claudia (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung. Bielefeld 2010, S. 181-192.
- Wehren, Julia: Tanz in den Köpfen. Wie Olga de Soto aus Erinnerungen Vergangenheit konstruiert. In: Burkhard, Helga; Walsdorf, Hanna (Hg.): Tanz vermittelt – Tanz vermitteln. Hg. v. der Gesellschaft für Tanzforschung. Leipzig 2010, S. 35-44.
- Wehren, Julia: Tradition im Fokus. Choreografie als kritische Reflexion von Tanzgeschichte. In: Thurner, Christina; dies. (Hg.): Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz. Zürich 2010, S. 59-66.
- Wehren, Julia: Die (un)wissenden Körper. Choreografie als Reflexionsraum für Körperbilder und Tänzerkörper. In: Elia-Borer, Nadja et al. (Hg.): Heterotopien. Intermediale und interdiskursive Reflexionen. Bielefeld 2013.
- Wehren, Julia: Überlegungen zum Körper als Archiv. In: www.performap.de, Juni 2014, S. 1-8, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-172664_21.09.2015.
- Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel 1994.
- Weitin, Thomas; Wolf, Burkhardt (Hg.): Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung. Konstanz 2012.
- Welzer, Harald: Gedächtnis und Erinnerung. In: Jaeger, Friedrich; Rüsen, Jörn (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 3, Themen und Tendenzen. Stuttgart 2004, S. 155-174.
- Wettengl, Kurt (Hg.): Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Ostfildern 2000.
- White, Hayden: Auch Klio dichtet Oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986.
- White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a.M. 1990.

- White, Hayden: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M. 1991.
- White, Hayden: *Historical Texts as Literary Artifact*. In: Budd, Adam (Hg.): *The Modern Historiography Reader. Western Sources*. London/New York 2009, S. 351-364.
- Widrich, Mechtild: *Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALLIE EXPORT'S Genital Panic since 1969*. In: Jones, Amelia; Heathfield, Adrian (Hg.): *Perform Repeat Record* 2012, S. 89-103.
- Widrich, Mechtild: *Ge-Schichtete-Präsenz und zeitgenössische Wahrnehmung: Marina Abramović's *The Artist is Present**. In: Daur, Uta (Hg.): *Authentizität und Wiederholung*. Bielefeld 2013, S. 147-166.
- wieder und wider: *performance appropriated. Performative Aneignung von Tanz und bildender Kunst*. 08.-18.11.2006, MUMOK und Tanzquartier Wien, Programmheft, Wien 2006.
- Wimmer, Mario: *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.
- Witte, Maren: *Anders wahrnehmen als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ›Doctor Faustus Lights the Lights‹ (1992), ›Four Saints in Three Acts‹ (1996) und ›Saints and Singing‹ (1997)*. Berlin 2006.
- Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg i.Br. 2006.
- Wortelkamp, Isa: *Bilder in Bewegung/Bewegung in Bildern. Zum dokumentarischen Gewebe der Tanzgeschichte*. In: Thurner, Christina; Wehren, Julia (Hg.): *Original und Revival. Zur Geschichts-Schreibung im Tanz*, S. 155-166.
- Wortelkamp, Isa (Hg.): *Bewegung lesen, Bewegung schreiben*, Berlin 2012.
- Zumbusch, Cornelia: *›Gesteigerte Gesten‹. Pathos und Pathologie des Gedächtnisses bei Warburg und Freud*. In: Bannasch, Bettina; Butzer Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009, S. 269-289.

WEBLINKS

- www.archivperformativ.wordpress.com, 21.09.2015.
- www.boring.net, 21.09.2015.
- www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo, 21.09.2015.
- www.danceheritage.org, 21.09.2015.
- www.goethe.de, 21.09.2015.
- www.insidemovementknowledge.net, 21.09.2015.

www.maska.si, 21.09.2015.
www.metteingvartsen.net/2011/09/50-50, 21.09.2015.
www.moma.org, 21.09.2015.
www.mqw.at/en/program//programmdetail/wieder-und-wider-performance-appropriated/, 21.09.2015.
www.museedeladanse.com, 21.09.2015.
www.performance-wales.org, 21.09.2015.
www.perfomap.de, 21.09.2015.
www.psi-web.org, 21.09.2015.
www.reactfeminism.org, 21.09.2015.
www.rosas.be, 21.09.2015.
www.synchronousobjects.osu.edu, 21.09.2015.
www.tanzfonds.de, 21.09.2015.
www.tanzkongress.de, 21.09.2015.
www.tanzpreise.ch, 21.09.2015.
www.tate.org.uk, 21.09.2015.
www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative, 21.09.2015.

AUFFÜHRUNGEN

50 ans de danse. Choreografie: Boris Charmatz, Salle des Eaux-Vives Genf, 17.12.2009.
 Cédric Andrieux. Choreografie: Jérôme Bel und Cédric Andrieux, Salle des Eaux-Vives Genf, 17.12.2009.
 Flip Book. Choreografie: Boris Charmatz, Bonlieu – Scène Nationale Annecy, 30.10.2012.
 histoire(s). Choreografie: Olga de Soto, Dampfzentrale Bern, 18.10.2008.
 Lutz Förster. Choreografie: Jérôme Bel und Lutz Förster, Kampnagel Hamburg, 15.06.2009.
 Mimésix. Choreografie: Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, Gessnerallee Zürich, 17.02.2005.
 Pichet Klunchun and myself. Choreografie: Jérôme Bel und Pichet Klunchun, Berner Tanztage Bern, 15.06.2006.

VIDEOAUFNAHMEN UND FILME

...d'un faune (éclats). Choreografie und Film: Christophe Wavelet und Simon Hecquet mit Emmanuelle Hyunh, Jean-Christophe Pare, Boris Charmatz, Loïc Touzé, Jennifer Lacey, 2000.

-
- 50 ans de danse. Choreografie: Boris Charmatz, Video: Théâtre des Abesses Paris, 2009.
- Fake it! Choreografie: Janez Janša, Video: Exodos Festival Ljubljana, 2007.
- Flip Book. Choreografie: Boris Charmatz, Video: Festival d'Avignon, 2010.
- histoire(s). Choreografie: Olga de Soto, Video: Centre National de la Danse Paris, 2004.
- Lutz Förster. Choreografie: Jérôme Bel und Lutz Förster, Video: Spring Dance Festival Utrecht, 2009.
- Mimésix. Choreografie: Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun, Video: Salle des Eaux-Vives Genf, 2005.
- Pichet Klunchun and myself. Choreografie: Jérôme Bel und Pichet Klunchun, Video: Berner Tanztage Bern, 2006.
- Roman Photo. Choreografie: Boris Charmatz, Videoaufnahme: Festival Cover Amsterdam, 2010.
- Véronique Doisneau. Choreografie: Jérôme Bel, Video: Opéra de Paris, 2004.

TanzScripte



Timo Skrandies, Katharina Kelter (Hg.)

Bewegungsmaterial

Produktion und Materialität
in Tanz und Performance

Juli 2016, ca. 400 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., ca. 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3420-4



Kirsten Maar

Entwürfe und Gefüge

William Forsythes choreographische Arbeiten
in ihren architektonischen Konstellationen

Mai 2016, ca. 350 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2377-2



Gerko Egert

Berührungen

Bewegung, Relation und Affekt
im zeitgenössischen Tanz

April 2016, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3329-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte



Bayerisches Staatsballett (Hg.)

Aus Leidenschaft!

25 Jahre Bayerisches Staatsballett
(mit Texten von Dorion Weickmann
und Katja Schneider)

2015, 296 Seiten, kart., zahlr. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3311-5



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. Das Buch

2015, 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-3186-9



Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.)

Methoden der Tanzwissenschaft

Modellanalysen zu Pina Bauschs
»Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«

2015, 354 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2651-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

TanzScripte

Frank Reza Links

Zwischen Flamenco und Charleston

Der Tanz in Literatur, Stummfilm
und Malerei im Spanien der Moderne

Mai 2016, ca. 410 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 49,99 €,
ISBN 978-3-8376-3107-4

Eike Wittrock

Arabesken – Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert

April 2016, ca. 380 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-2935-4

*Tessa Jahn, Eike Wittrock,
Isa Wortelkamp (Hg.)*

Tanzfotografie

Historiografische Reflexionen
der Moderne

Februar 2016, 200 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2994-1

Stefan Apostolou-Hölscher

Vermögende Körper

Zeitgenössischer Tanz zwischen
Ästhetik und Biopolitik

2015, 398 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3051-0

Jens Richard Giersdorf

Volkseigene Körper

Ostdeutscher Tanz seit 1945
(übersetzt aus dem Englischen
von Frank Weigand)

2014, 282 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2892-0

Malda Denana

Ästhetik des Tanzes

Zur Anthropologie
des tanzenden Körpers

2014, 292 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-2719-0

Gabriele Brandstetter,

*Reinhild Hoffmann,
Patricia Stöckemann (Hg.)*

CALLAS

Ein Tanzstück

von Reinhild Hoffmann 1983 / 2012

2014, 174 Seiten,
kart., zahlr. Abb., mit DVD, 28,99 €,
ISBN 978-3-8376-2509-7

Melanie Haller

Abstimmung in Bewegung

Intersubjektivität im Tango Argentino

2013, 228 Seiten, kart., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2523-3

Claudia Rosiny

Tanz Film

Intermediale Beziehungen
zwischen Mediengeschichte
und moderner Tanzästhetik

2013, 362 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2329-1

Stephan Brinkmann

Bewegung erinnern

Gedächtnisformen im Tanz

2012, 328 Seiten, kart., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-2214-0

Franco Barrionuevo Anzaldi

Politischer Tango

Intellektuelle Kämpfe um Tanzkultur
im Zeichen des Peronismus

2011, 168 Seiten, kart., 23,80 €,
ISBN 978-3-8376-1794-8

Yvonne Hardt, Martin Stern (Hg.)

Choreographie und Institution

Zeitgenössischer Tanz zwischen
Ästhetik, Produktion und Vermittlung

2011, 316 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1923-2